LOUIS HOURTICQ



DE POUSSIN A WATTEAU



LIBRAIRIE HACHETTE

hommage de sympathie
Hourticq

DE POUSSIN A WATTEAU

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART, FRANCE (Collection *Ars Una*). Hachette.

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. (Prix Fould).

LES TABLEAUX DU LOUVRE. Hachette.

EVERYONE'S HISTORY OF FRENCH ART. Hachette.

RÉCITS ET RÉFLEXIONS D'UN COMBATTANT (Collection des *Mémoires et Récits de guerre*). Hachette.

Ouvrage couronné par l'Académie Française. (Prix Montyon).

LA JEUNESSE DE TITIEN. Hachette.

INITIATION ARTISTIQUE (collection des (*Initiations Littéraires*). Hachette.

MANET (Collection des *Artistes de notre temps*). Librairie centrale des Arts décoratifs.

RUBENS (Collection des *Maîtres de l'Art*). Plon.

HISTOIRE DE LA PEINTURE DES ORIGINES AU XVIe SIÈCLE. Laurens.

Ouvrage couronné par l'Académie Française. (Prix Charles Blanc).

LA GALERIE DE MÉDICIS AU LOUVRE. Laurens.



Cl. Hachette.

POUSSIN : LE TRIOMPHE DE LA VÉRITÉ

(*Musée du Louvre.*)

LOUIS HOURTICQ
Professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts

DE POUSSIN A WATTEAU

OU DES ORIGINES DE L'ÉCOLE PARISIENNE DE PEINTURE



LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

PRÉFACE

Ce livre porte comme sous-titre : des origines de l'école parisienne de peinture.

Une école de peinture, c'était, au moyen âge, un groupement fermé; entre les quatre murs d'un atelier, une pratique commune assurait l'unité de style. Un maître donne son nom à ces écoles : les Van Eyck, Mantegna, Pérugin. Quand plusieurs ateliers voisinent dans une même ville, ce sont les remparts de la cité qui délimitent la famille agrandie : Bruges, Florence, Sienne. Ou même ce sont les frontières d'une province qui servent à définir une parenté plus vaste : Ombrie, Flandre, et cette dénomination paraît d'autant plus légitime qu'elle rappelle la solidarité entre l'art et son milieu, le lien qui unit les artistes et leur public. Ces qualificatifs régionaux sont, à leur tour, trop étroits pour des familles artistiques qui se sont élargies jusqu'aux frontières des nations modernes. Ces écoles nationales ramassent dans une capitale les ressources d'un pays; et nous oublions de distinguer ce que chaque région a donné pour alimenter cette flamme dont la lumière et la chaleur rayonnent sur toutes les provinces. Ainsi serait-il équitable de dire : école française, plutôt que : école de Paris. Mais notre école de peinture n'est pas aussi ancienne que la constitution définitive de la France comme grande nation; c'est au XVIIe siècle seulement qu'elle s'est affirmée. Il y avait déjà plusieurs siècles que la France avait pris conscience de son unité quand les provinces reconnurent et acceptèrent la suprématie du goût parisien. Cette reconnaissance d'une capitale artistique coïncide avec la formation d'une école française.

Sans doute, il y eut des peintres, chez nous, avant le XVIIe siècle; mais si rares, si épars, si dissemblables, qu'il est impossible de les

croire d'un même sang spirituel. On a pu rassembler quelques « primitifs » du XVe siècle; a-t-on pu retrouver en eux un air de famille? Nous connaissons quelques peintres du XVIe siècle. Ils sont, pour la plupart, de Flandre ou d'Italie. Jean Cousin est un nom sur une œuvre absente, une invention des historiens pour que, entre Lescot et Goujon, entre l'architecture et la sculpture, la place de la peinture ne reste pas vide. En réalité, les XVe et XVIe siècles qui virent, en Flandre et en Italie, un tel épanouissement de peinture furent chez nous des saisons de maigres récoltes parce que la France, en ces temps, changeait de culture et que le terrain n'était pas encore approprié. Après trois siècles « gothiques », l'art français cherchait une forme nouvelle, qui sera le classicisme. Or, dans notre art classique, la peinture de tableaux tiendra une place prépondérante; elle avait été à peu près exclue par l'art gothique. La verrière avait tué la fresque; le peintre français du moyen âge était un peintre verrier. Et quand, au XVIe siècle, le roi voulut des décorateurs pour les galeries de Fontainebleau ou du Louvre, il n'en trouva pas dans le royaume et il appela des Italiens. C'est aussi pour des raisons profondes que la technique des brillantes couleurs à l'huile atteignit, dans les villes néerlandaises, un éclat inconnu chez nous. Elle répond aux ressources et aux goûts d'une riche bourgeoisie; elle est une industrie urbaine et en France, au XVe siècle, la civilisation était moins municipale que monarchique et féodale. Chaque société se crée un art à sa mesure; le royaume où s'élevaient les beaux châteaux ne pouvait pas être le pays des cités prospères, indépendantes, avec des ateliers actifs et des intérieurs riches en tableaux. Il est en art, comme en agriculture, des incompatibilités; la civilisation qui a construit les cathédrales et les châteaux ne pouvait aussi donner Giotto ou les Van Eyck. Mais les XVIe et XVIIe siècles virent, à la fois, mourir l'art gothique et la société féodale, la cathédrale et le château. Alors s'élevèrent des églises « jésuites » et des hôtels bourgeois qui firent appel à la peinture. Pour cette culture nouvelle, il fallut emprunter des semences à l'Italie et aux Flandres. Notre art français, si national sous toutes ses autres formes, fut ici un emprunteur.

Mais déjà vers 1640, les temps étaient révolus. Dans la capitale d'une monarchie puissante, comme Paris, il ne manquait plus rien pour susciter une école, ni la richesse, ni la culture, ni les commandes. Le roi, l'aristocratie, la finance, les ordres religieux vou-

laient de la peinture. La peinture française moderne apparut. Une œuvre et une institution dominent ses origines; l'œuvre de Poussin et l'institution de l'Académie royale. De Poussin et de l'Académie date l'école française de peinture, l'école de Paris.

Cette pauvre Académie apparaît dans l'histoire, toute honteuse et meurtrie des coups de trique de Courajod. Quel homme terrible ce Courajod! Quand on lit ses leçons sur notre art classique, on croit voir un barbare faisant irruption dans une villa gallo-romaine. Quel saccage! C'est affreux. Et comment se fâcher contre ce généreux ami qui vient nous délivrer du joug odieux de Rome? Sa haine de l'Académie atteint à une manière de délire. Il voit en elle une sorte d'Inquisition esthétique, au service d'un despotisme jaloux. Elle aurait endormi et tué le génie national en lui faisant absorber le poison des Borgia. La noble cause de l'art médiéval sacrifié jadis à l'art de la Renaissance, après avoir été si bien plaidée et gagnée par les Viollet-le-Duc et les Vitet, faillit être compromise par le zèle de ce dangereux ami.

Le premier tort de Courajod est de considérer la Renaissance, ou, si l'on veut, la reprise de la tradition antique, comme un phénomène français; elle est un événement européen. Quelles sont les limites géographiques de cette Renaissance? Exactement les frontières de l'ancien Empire romain. Et c'est dire par quel instinct profond l'Europe était ramenée aux formes de sa première civilisation. Elle retrouvait les goûts de son enfance. Opposer la France à Rome, reprocher à Colbert d'avoir asservi notre génie national à la décadence italienne, ce n'est pas dire grand'chose, ou bien c'est regretter que Vercingétorix ait succombé devant César. Ces fureurs contre quelques hommes, quand le courant qui les mène traverse dix siècles de l'histoire, ne paraissent ni très philosophiques ni même très raisonnables. Injurier Louis XIV, Colbert et Le Brun parce qu'ils ont eu le culte de l'art antique, c'est un peu le geste de l'enfant qui bat sa bonne parce que la marée revient sur la plage détruire son château de sable.

Courajod s'insurge encore contre une loi de l'histoire quand il accuse la monarchie d'avoir étouffé les arts régionaux et, par suite, éteint l'esprit français. Quel esprit français? S'il n'y avait pas eu d'unité française, il y aurait eu, sans doute, un esprit bourguignon, gascon, breton, provençal,... mais il n'y aurait pas eu un esprit français. Il ne peut y avoir un esprit français que s'il se

dégage une unité spirituelle entre nos provinces et c'est cette unité que Courajod condamne. Parfois il s'en rend compte; alors ce n'est plus « l'esprit » qu'il invoque, mais « le génie de la race ». Malheureusement, ce génie est, pour lui, le génie germanique. Or, même avant la guerre, il y avait chez nous bon nombre d'historiens qui n'étaient point disposés à reconnaître cette ascendance. Courajod voit dans le cours de notre art une guerre entre le germanisme et le romanisme, l'esprit du bien et l'esprit du mal, Ormuzd et Arhiman, et il accuse la Monarchie et son Académie d'avoir trahi le « génie de la race » en prenant le parti du romanisme. Or, il a eu beau s'exciter sur quelques fibules franques, il ne nous a point persuadés que l'art gothique fût issu de la Germanie. Ses malédictions contre l'Italie du XVIIe siècle ne doivent pas davantage nous empêcher d'aimer Poussin et Mansart. Ils sont bien de chez nous; et Corneille et Racine en sont aussi, bien que leur langue dérive du latin.

Comment ne pas voir que le grand miracle français, c'est que, sur ce vaste territoire, se soit organisée la circulation d'un même sang spirituel et qu'un lien moral ait attaché ensemble tant de provinces diverses, si fortement qu'on ne pouvait frapper l'un des membres sans que le corps entier ressentît la blessure? A ce corps il fallait une tête, à ce cercle matériel un centre moral. La géographie et l'histoire ont désigné Paris. C'est le mérite de la monarchie d'avoir compris ces sourdes volontés; il n'était point en son pouvoir de provoquer ces obscures tendances que nous discernons clairement en les observant de leur point d'arrivée; elle a été aidée, poussée par le désir obstiné de cette masse de peuples qui voulaient s'associer pour leur sécurité et leur grandeur. Les révolutions n'ont pas porté atteinte, sur ce point, au travail des siècles; le pacte national s'est renforcé dans les crises les plus violentes. Courajod n'a pas voulu voir, bien qu'il invoque constamment le génie de la race ou l'esprit français, que le principe primordial de cet esprit était, avant tout, l'affirmation de cette unité, et que, si un art et une littérature devaient porter la marque de cet esprit, c'étaient la littérature et l'art qui ne seraient pas seulement d'une province, mais qui seraient d'abord de France. Les arts obéissent aux impulsions qui façonnent la société; ils ont ressenti l'attraction vers le centre et le souci de dominer le particularisme provincial; le génie français est fait en partie de ces sacrifices consentis. L'art monar-

chique et le style parisien ne pouvaient se former sans que la saveur des terroirs ne vînt se fondre dans une qualité nouvelle. Une école française, cela ne peut être qu'une école de Paris alimentée par la province et c'est bien ce que l'école française est devenue en effet.

L'Académie royale fut un des organes de cette centralisation spirituelle. Nos académiciens étaient gens de réflexion et de conscience. Quand, sur l'invitation de Colbert, ils entreprirent de fonder un enseignement, ils s'aperçurent qu'ils n'avaient rien à enseigner. Alors ils s'appliquèrent à construire une doctrine. Tant de probité nous paraît naïf; leurs conférences amusent notre scepticisme. Et pourtant ce zèle est tout à leur honneur. En somme, de tous les arts, il n'est que la peinture et la sculpture qui n'aient pas, dans leurs rudiments, une doctrine certaine. Le poète obéit à la grammaire dont les volontés sont impérieuses; le musicien étudie l'harmonie et le contrepoint qui ont la rigueur mathématique; l'architecte se nourrit de géométrie et de mécanique qui sont les plus exactes des sciences. Seul le peintre doit-il donc se contenter d'un apprentissage empirique? Sans doute, la perspective et l'anatomie peuvent intervenir dans son instruction; mais elles ne lui sont que des connaissances accessoires; le fondement de son art, dessiner et peindre, ne relève que de la pratique; l'enseignement se résumera-t-il donc en quelques recettes d'atelier? Les Académiciens ne l'ont pas voulu. Ils ont cherché — et trouvé naturellement — des lois de la beauté, de quoi justifier des préceptes sûrs. Pour nous, cette esthétique est chose morte. Mais de ce qu'elle n'a pas duré elle n'en a pas moins eu son importance historique. Ces doctrines esthétiques sont doublement fragiles, d'abord parce qu'elles sont des systèmes, et aussi parce qu'elles systématisent ce qu'il y a de plus instable, les formes de la sensibilité. Mais les œuvres belles passent aussi, et quand elles durent, c'est parce que les générations successives trouvent des raisons nouvelles de les admirer. Dans cette transformation du goût, les doctrines esthétiques sont les déchets de l'évolution. Elles n'en restent pas moins des témoignages précieux sur des sentiments périmés. L'historien qui les néglige n'est vraiment pas curieux.

Cette esthétique dérive de l'œuvre de Poussin et de la pensée de Descartes. Pour mieux l'accabler, les historiens modernes taisent ces illustres patronages. Les conférences ne sont, bien souvent, que le souvenir des propos que le vieux maître tenait sur le Pincio, le

développement de sa correspondance, ou le commentaire d'une de ses œuvres dans l'esprit qu'il avait pris soin d'indiquer lui-même. Mais pour ne pas condamner Poussin en même temps que les conférences, on est obligé de dire que Poussin n'a pas été compris par ses disciples, ou même qu'il ne s'est pas bien entendu lui-même. Ceux qui ont le mieux parlé de Poussin ne veulent pas retenir de lui d'autres traits que ceux par lesquels il ressemble à Puvis de Chavannes; ils ignorent tout ce qu'il a mis de « rationalisme » dans son œuvre pour ne conserver que le « musicien » des attitudes et des groupes. Ramener ainsi à nous les hommes d'autrefois, au lieu d'aller à eux, n'est pas un moyen de les bien comprendre. Acceptons Poussin tel qu'il se présente à nous, comme un « peintre d'histoire » et comme un « psychologue »; et n'allons point naufrager à l'étourdie la galère académique; elle porte une trop riche cargaison de Poussin.

Un autre patronage illustre de l'Académie fut celui de Descartes. Quelques historiens de l'art s'étonnent que l'on puisse déduire une esthétique de la peinture d'une philosophie. C'est parce qu'on se représente la philosophie comme une denrée de collège et de baccalauréat. La société française du XVIIe siècle lisait Descartes; on se préoccupait des « tourbillons » chez le bonhomme Chrysale. Quand une philosophie est acceptée par les hommes d'un temps, ce n'est pas seulement parce qu'elle les a convertis, mais parce qu'elle leur donne un système où ils reconnaissent leurs manières de penser. Du moment que les académiciens se mêlaient de raisonner, ils devaient nécessairement entrer dans les cadres de la pensée cartésienne. D'ailleurs, ce ne fut pas seulement un instinct obscur qui en fit les disciples inconscients du philosophe. Le Brun avait en main les œuvres de Descartes; il les lisait et les faisait lire à ses confrères. Ils ont pratiqué, en particulier, le Traité des Passions, *non pas comme un manuel à qui l'on emprunte quelques définitions, mais pour lui demander cette science des relations entre l'âme et le corps qui se trouve être à la fois au centre de la doctrine cartésienne et de l'esthétique académique. Il n'était pas superflu de le montrer, ne fût-ce que pour réhabiliter un peu les considérations psycho-physiologiques de nos peintres. Les critiques modernes n'ont pas manqué de railler leur style pédantesque et d'évoquer à leur sujet le jargon des médecins de Molière. Ces railleries ne vont pas, par delà Le Brun, atteindre M. Purgon ou M. Diafoirus, mais bien*

Descartes en personne. Or depuis Descartes, la psycho-physiologie n'a pas fait assez de progrès pour nous autoriser le moindre propos dédaigneux à l'égard de son Traité.

Une école qui naît au XVIIe siècle ne peut pas connaître l'ingénuité des praticiens du moyen âge. Elle a vécu sa jeunesse dans une atmosphère de conférences; il lui en restera toujours le goût de l'idéologie et la curiosité morale. Elle s'adresse à un public instruit et qui veut mêler son intelligence à son plaisir. Il n'est guère de peintres qui échapperont à cet intellectualisme. Watteau pourrait nous paraître seulement un technicien raffiné, un pur sensualiste qui joue des lignes et des couleurs précieuses. Qu'on le rapproche de son cousin Téniers, un autre petit-fils de Rubens, resté flamand, et l'on verra la différence entre celui qui ne met dans sa peinture que son œil et sa main et celui qui mêle à son œuvre un peu de son cerveau et de son cœur. Chardin nous semble aussi le plus ingénu des artisans ; que l'on compare ses natures mortes ou ses « intimités » à celle d'un Huysum ou d'un Terburg et l'on sentira que cette œuvre plonge profondément dans la vie morale et en ramène une sentimentalité secrète. Nos paysagistes du XIXe siècle ne sont pas des portraitistes indifférents; les arbres de Rousseau sont d'un peintre qui observe des caractères. Courbet faisait profession de peindre comme une machine indifférente, comme une « brute » ; mais voici qu'un jour il montra « l'Atelier » qui est un « programme esthétique », un « art poétique », ni plus ni moins que « l'Apothéose d'Homère » d'Ingres. Et de nos jours, combien en voyons-nous de ces peintures qui se présentent agressivement comme de simples « sensations » ou « impressions », que nulle pensée n'est venue altérer! Pour le coup, ces quelques « taches », ces « volumes » doivent être vides de psychologie. Pas le moins du monde. Mais l'esthétique, au lieu d'être incluse dans le tableau, est confiée à la préface du catalogue ; il n'est pas de peinture qui puisse moins se passer d'esthétique; ces compotiers et ces camemberts se présentent dans une littérature d'Apocalypse. Vit-on jamais pareil effort cérébral pour éliminer la pensée? Mais les maîtres les plus lumineux de notre école, depuis Poussin jusqu'à Puvis de Chavannes, Watteau et Chardin, David et Prudhon, Ingres et Delacroix, Corot et Millet, ont tous montré qu'ils ne plaçaient pas la peinture hors du monde de la rêverie ou de l'intelligence. Et tous, les révoltés comme les soumis, portent la même hérédité intellectuelle. Ils sont

bien les descendants de ces Académiciens qui mettaient un tableau de Poussin sur une table pour en extraire de la pensée.

Ne nous plaignons pas trop que l'Académie ait déposé dans le berceau de l'école française une doctrine. Elle donnait ainsi au nouveau-né une promesse de longévité. Courajod reproche à ces professeurs d'avoir étouffé en France l'éclosion d'une peinture naïvement naturaliste, à la manière de Hollande. Nos maîtres de 1640-1660 ne montrent point, en effet, la richesse pittoresque des gens de Harlem ou d'Amsterdam. Mais cet art hollandais est la récolte admirable, et dernière, d'une très vieille école, tandis que les peintres de France commencent seulement d'ensemencer leur champ. De plus, d'avoir connu très jeune des ambitions idéalistes, l'école française a conservé la possibilité de changer d'idéal et, par suite, de ne jamais en manquer. La peinture va de la méditation à l'observation, de « l'histoire » à la « nature », de l'idéal à la réalité. Le naturalisme n'a pas besoin d'être enseigné; un art comme la peinture y va spontanément quand la pensée se repose ou se désintéresse. Et la peinture peut bien nous émouvoir avec des images qui ne sont que des reproductions exactes. Mais les écoles du pur naturalisme atteignent vite leur but; alors elles s'arrêtent. Vient un moment où l'on se lasse de l'imitation; les miracles du « rendu » cessent d'amuser quand ils n'étonnent plus. Ces écoles durent une ou deux générations. Les naturalistes d'Espagne, de Naples, de Hollande, au XVIIe siècle, emplissent un demi-siècle; après quoi, personne ne se présente pour les continuer. En quelques décades, les Hollandais avaient achevé le portrait de leur pays; alors ils fermèrent la boîte de couleurs. Toutes les conditions par lesquelles on explique leur art — race, milieu, moment — continuaient de travailler pourtant; il ne manquait qu'une chose, un nouveau modèle. C'est ici qu'une école moins exclusivement engagée dans le pur naturalisme retrouve une supériorité par la faculté qu'elle a de changer d'idéal. Quand une génération de peintres français s'est donné pour but de « faire vrai », une autre paraît, dont l'ambition est différente ou opposée. Les temps d'intellectualisme succèdent aux périodes de simple expérience visuelle et de prouesses techniques; quand la sève commence de s'appauvrir, la crise d'idéalisme cesse et l'art vient s'abreuver aux sources de nature. Ainsi dans l'histoire des sciences, les temps d'hypothèses et de synthèses alternent avec les temps d'analyse et d'expérience patiente; ou

plutôt les deux attitudes coexistent et se prêtent une mutuelle justification. Chez le savant, l'expérience n'est jamais qu'une hypothèse qui cherche ses preuves et le regard de l'artiste sur les choses n'est que la consultation d'un esprit préconçu. Parfois il semble obéir à l'objet; c'est pour le ramener plus sûrement à lui. Nul artiste de notre école ne s'est jamais résigné à n'être qu'un appareil enregistreur.



DE POUSSIN A WATTEAU

CHAPITRE I

POUSSIN ET RICHELIEU

POURQUOI POUSSIN VOULUT HABITER ROME || EFFORTS DE L'ADMINISTRATION DE RICHELIEU POUR LE RAMENER A PARIS || SES TABLEAUX POUR LE CARDINAL, LE « MOÏSE », « LA VÉRITÉ », SONT DES ALLÉGORIES POLITIQUES || « LE MIRACLE DE SAINT FRANÇOIS XAVIER » || QUAND POUSSIN RETOURNE A ROME, IL RESTE LE CONSEILLER ESTHÉTIQUE DES AMATEURS DE PEINTURE PARISIENS.



VERS l'année 1638, Nicolas Poussin, installé à Rome depuis déjà quinze ans, y jouissait d'une très enviable renommée. Il avait vaincu la jalousie romaine, et ce monde pour qui tout étranger restait plus ou moins un barbare reconnaissait dans ce Français un des maîtres de la peinture. Dans une chapelle de Saint-Pierre, on admirait son *Martyre de saint Érasme* peint avec une verve austère et, comme il avait pris soin de signer son tableau d'un *Nicolas Pusin* très lisible, ses compatriotes, en rentrant en France, rapportaient avec orgueil qu'un des leurs avait été jugé digne d'entrer dans ce Panthéon des artistes vivants. Il venait de dépasser la quarantaine. Après des débuts très durs, des chutes et des faux départs, sa vie s'avançait d'un cours lent et facile ; il se laissait porter vers un horizon de lumière sans autre soin que de caresser son rêve intérieur. Jamais il n'avait beaucoup sacrifié aux turbulences de la jeunesse ; quand vint la saison de l'apaisement, elle le trouva déjà fort sage. Le jugement a toujours été le

maître chez ce Normand raisonnable et il a contenu à l'étroit les oscillations de l'âge et de l'humeur. Pourtant Poussin avait, comme les Italiens de son temps, chanté le romanesque tendre du Tasse, la mythologie spirituelle et galante de l'*Adone*; il avait admiré et copié les *nude* de Titien sur qui veillent des *amoretti* dodus; des bas-reliefs antiques il s'était plu à détacher des bacchantes échevelées que poursuivaient des ægipans. Mais maintenant il lui fallait des fréquentations plus austères; la Rome antique, l'Évangile, la Bible hantaient son imagination; les toges et les armures étaient plus nombreuses et les nudités plus rares. De vives mimiques et les grimaces de passions violentes remplaçaient les turbulences des satyres et les langueurs des nymphes. Il n'avait ignoré aucune des sensualités de la peinture et aujourd'hui son ambition était de rendre visible la vie de la pensée. Il avait cette joie suprême de savoir exactement ce qu'il voulait et il ne donnait pas un coup de pinceau qui ne fût intentionnel. C'est alors que les « curieux » de France s'éprirent de cet art qui parlait à la pensée. La renommée de Poussin gagnait sa patrie; déjà quelques peintures étaient parvenues à Paris où elles étaient analysées. Déjà quelques chapelles du poussinisme commençaient à s'ouvrir.

Mais Poussin ne songe point à rejoindre ses admirateurs. Il a gardé rancune à Paris; les souvenirs de sa dure jeunesse ne se sont point effacés, l'inquiétude, l'insécurité du lendemain, parfois la maladie et peut-être même la faim. Le séjour n'est possible que sous la protection du roi, ou d'un riche financier. Il n'y a point encore, aux bords de la Seine, un public cultivé pour s'intéresser aux peintres, les suivre, les admirer ou les discuter. On n'y respire pas cette atmosphère de chaude sympathie dans laquelle fleurit la peinture romaine. Poussin n'a plus l'âge des audaces ni le goût de la lutte; il arrive à ce moment où l'homme craint les climats hostiles. Et ces impressions sont justifiées. Il n'y a point alors d' « école » de peinture française. Il serait injuste de dire qu'il n'y a pas d'art français; jamais les architectes n'ont construit de demeures plus riantes et le style Louis XIII reste un des moments les plus charmants de notre histoire. Les innombrables églises qui s'élèvent en ce temps sont d'une élégance mesurée et d'une sagesse aimable qui diffèrent beaucoup de l'emphase italienne. Nos sculpteurs taillent des figures un peu lourdes, où l'on

sent une piété si sincère! Mais notre peinture! Vraiment son chapitre est un peu vide. Des peintres errants ont laissé dans quelques villes de province et à Paris des saintetés et des portraits. Mais enfin qui pourrait prétendre que, jusqu'à Poussin, l'âme de France a trouvé dans cet art une expression digne d'elle? Jean Cousin est une invention des historiens; il fallait en peinture un grand nom digne de figurer auprès de Goujon et de Lescot; c'est une fausse fenêtre sur l'admirable façade de notre Renaissance. L'école de Fontainebleau fut une création factice, une colonie flamingo-italienne créée par volonté royale et qui languit et mourut dès que l'attention de la monarchie s'en fut détournée. La renaissance catholique sous Louis XIII, tant d'églises et de couvents provoquèrent une extraordinaire floraison de tableaux d'autel. Mais cette abondance ne doit pas faire illusion sur la vitalité de notre école. Des Flamands traversaient Paris, y faisaient étape ou s'y fixaient. L'un d'eux était parfois retenu à la cour pour son talent de portraitiste. De temps en temps, une vocation impérieuse entraînait quelque fils de la bourgeoisie française dans le métier de peintre. Alors il tâchait, par tous les moyens, d'atteindre Rome, d'où il oubliait parfois de revenir. Avant Poussin, Vouet s'était complu au milieu de ses succès romains et il avait fallu le rappeler pour qu'il rentrât.

C'est pour des raisons profondes que la peinture était la sœur pauvre de l'architecture et de la sculpture. Jamais ces deux derniers arts n'avaient cessé d'être des métiers nationaux. Les changements de la croyance et les transformations de la société n'avaient point brisé la continuité de nos styles. Il y avait toujours eu des formes nouvelles pour adapter la pierre à des besoins nouveaux. Au contraire, la grande peinture était morte de l'art gothique; la cathédrale l'avait éliminée de la muraille pour la transporter sur les verrières et cette peinture éblouissante avait, peu à peu, éteint les autres techniques. Mais voici que l'architecture gothique meurt à son tour et que la mode ramène des murs et des panneaux pleins. Les verriers résistèrent pourtant jusqu'en plein XVII[e] siècle. Leurs œuvres dernières sont à Saint-Etienne-du-Mont ou à Saint-Gervais : de grandes figures musclées à l'italienne ou de fins portraits à la flamande. Ils copient les effets de l'huile et de la fresque; du Michel-Ange et du Pourbus en transparence. Cet art merveilleux meurt d'une concurrence inégale

et d'une imitation impossible. Les peintres du temps de Vouet et de Poussin n'avaient que mépris pour cette industrie déclinante. La part du métier y est telle que la jeune peinture d'histoire, soulevée de mille ambitions idéalistes, ne voyait plus dans l'aïeule déchue qu'une pauvre ouvrière sans prestige et sans génie. Les peintres de la nouvelle génération souffraient qu'on pût les confondre avec les praticiens d'un art purement mécanique. L'Académie royale de peinture naîtra de ce besoin de distinguer ce que nous appellerions le « monde des arts ». Les dédains de la jeune institution à l'égard de la vieille confrérie de saint Luc nous paraissent parfois d'une vanité puérile. Un blason trop neuf fait toujours sourire. Et pourtant la question était d'importance au moment où se fondait notre école de peinture; il n'était pas indifférent que nos peintres appartinssent à cette classe sociale que nous appelons la bourgeoisie. Ils y entreront au même titre que les écrivains, et la peinture française devra une part de sa physionomie à cette union avec une société cultivée. Nos peintres, qui ne furent pas souvent fort instruits, ont toujours dû se forcer un peu pour répondre aux curiosités d'un public qui avait fait ses humanités. La « peinture d'histoire » en nul autre pays n'a connu la suprématie dont elle a joui en France. Une bonne part de notre esthétique classique est en germe dans les ambitions sociales de notre jeune école. Poussin tout le premier pensait qu'un artiste qui fait revivre les anciens ne peut être confondu avec des manouvriers vulgaires. Dans sa jeunesse, lors d'un voyage dans le Poitou, la mère de son protecteur l'avait traité comme les autres valets de sa maison. Poussin avait, sans doute, rapporté de France quelques souvenirs aussi pénibles. Il était certainement peu disposé à recommencer la lutte dans un monde où seule la protection du Roi ou de quelques puissants Mécènes pouvait assurer aux artistes la sécurité et la dignité.

Et voici qu'au début de l'année 1639, il reçut de France une lettre, datée du 14 janvier, dans laquelle le surintendant des bâtiments, M. Sublet de Noyers, l'engageait à revenir à Paris avec mille promesses alléchantes : « Venez gaiement et vous assurez que vous trouverez ici plus de contentement que vous ne vous en pouvez imaginer. » Suivait une dépêche du roi Louis XIII des plus flatteuse. Cette invitation est de janvier 1639; c'est en

décembre 1640 que Poussin entra dans Paris. Il avait résisté pendant près de deux ans aux invites, aux promesses, aux menaces même. Toutes les forces qui l'avaient attiré à Rome, seize ans plus tôt, travaillaient maintenant en sens contraire. Il serait amusant de suivre dans ses atermoiements notre Normand qui ne veut point rentrer en France, et qui ne veut pourtant pas s'aliéner la bienveillance de ses puissants amis. Mais rien n'est long comme de suivre les balancements d'un indécis. Poussin avait alors trois correspondants à Paris, qui nous ont conservé ses lettres. Pour le premier, le puissant surintendant, les formules de la reconnaissance la plus cérémonieuse; pour son admirateur, M. de Chantelou, tout ce qu'il faut pour entretenir le zèle de ce chaleureux avocat; pour le confrère Lemaire, des aveux plus francs; Poussin confesse ouvertement sa défiance. Dans ces négociations étonnantes, M. de Noyers est allé jusqu'à des concessions humiliantes; Poussin, paraît-il, a peur de l'instabilité ministérielle et craint qu'un changement dans le gouvernement ne le laisse à découvert à Paris, sans protecteur, frustré des appointements qui lui ont été promis. Qu'à cela ne tienne; c'est un banquier, M. Lumagne, qui répondra du traitement annuel de mille écus promis pendant trois ans. Promesses et assurances ne suffisaient pas. Il fallut que M. de Chantelou vînt en personne en Italie pour ramener Poussin.

*
* *

Ce n'était pas le simple caprice d'un amateur de peinture qui manœuvrait toutes les machines de l'État pour déplacer notre peintre. Cet appel à un Français illustre paraît bien avoir fait partie d'un grand dessein et c'est pourquoi M. de Noyers lutta pendant deux ans. Quelque vingt ans plus tard, Mazarin mort, quand un jeune roi, assisté de jeunes ministres, prendra en main les rênes de la monarchie, on verra une ambition oubliée depuis longtemps s'emparer des hommes de gouvernement; ils sentiront qu'une France puissante a droit à un art digne d'elle et que la gloire du roi et du royaume restera terne s'il lui manque le rayonnement de la beauté; et ce sentiment fera entreprendre et achever de grandes choses. Il paraît avoir hanté, déjà vers 1638, le premier

ministre Richelieu et ses commis. Non que la monarchie eût alors engagé un nouveau personnel. Ni le Roi, ni le Cardinal n'étaient certes des débutants éblouis de leur puissance et avides de la montrer. Mais les deux valétudinaires connurent alors quelques années de répit : à l'intérieur, les factions pour un temps matées; à l'extérieur, après des débuts incertains dans la guerre d'Espagne, la marche vers les frontières naturelles avait commencé; un Dauphin venait d'assurer l'avenir de la dynastie. Devant l'horizon plus serein, les pilotes purent oublier leurs soucis. Quand le Cardinal fit donner à son fidèle de Noyers la surintendance des bâtiments, peut-être entendait-il que cette nomination inaugurât une politique des beaux-arts. Sans doute, c'était peu de chose qu'un nouveau surintendant auprès de cette bataille acharnée, innombrable, que menait le Cardinal pour façonner une Europe nouvelle. Et pourtant, quand on mesure tout ce que la gloire de Louis XIV doit à l'organisation des beaux-arts par Colbert, on se demande si la mémoire de Louis XIII n'aurait pas pu tirer un bénéfice semblable de l'administration de M. de Noyers. Peut-être n'a-t-il manqué au ministre, pour réussir, que de pouvoir durer. Bientôt Richelieu va mourir et son agent presque aussitôt tombera.

Mais quand il fut appelé à la surintendance des bâtiments, il reçut assurément du Cardinal la mission de remplir un vaste programme; achèvement du Louvre, décoration de la grande galerie; les tapisseries, l'imprimerie royale, la monnaie, tous les arts devaient contribuer à l'embellissement du royaume restauré. Et d'abord il fallait amener quelques bons artistes de Rome à Paris. Depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, toutes les tentatives de ce genre ont commencé par un appel à l'Italie. Dans les dépêches de M. de Noyers à Poussin, comme dans ses instructions à M. de Chantelou, on sent présente la volonté impérieuse du Cardinal. Son insistance ne s'expliquerait pas s'il n'avait reçu l'ordre d'aboutir à tout prix. Il ne cache point que ses démarches ont pour but de satisfaire « l'incroyable passion » de Son Éminence. On peut imaginer le zèle des agents quand le premier ministre souhaitait une chose avec une « incroyable passion ».

Il est des sentiments qui nous paraissent bien imprévus dans ces objurgations à Poussin; des paroles toutes chaudes encore d'une fureur guerrière qu'on ne peut comprendre si l'on ne se

rappelle que Richelieu menait alors une bataille acharnée contre l'Espagnol et qu'il accusait ses ennemis de le contrecarrer jusque dans ses tentatives pour s'attacher des artistes romains. Quand nous le voyons désirer si passionnément que le sculpteur Duquesnoy — l'ami de Poussin — vienne à Paris, n'oublions pas que cet artiste est de Bruxelles, comme Philippe de Champaigne, le portraitiste favori de Richelieu. Le Cardinal compterait comme une victoire sur l'Espagne la conquête de ce Flamand. Et quand l'entreprise a échoué, la haine de la nation ennemie s'exprime ouvertement, et de Noyers écrit : « La mortification du changement de M. du Quesnoy m'a été sensible comme une amertume mortelle et j'avoue que c'est une maudite nation que l'espagnole qui porte sa rage contre la vertu même. En vérité c'est une gente infâme et qui mériterait d'être reléguée dans un angle du cabo de Finisterras séparée du commerce de tout le reste des humains. » Manquer Duquesnoy, c'est lever le siège d'une ville frontière devant laquelle on a ouvert la tranchée. On sent que les beaux-arts et la guerre sont menés par un même cerveau. En revanche quand Arras est enlevé aux Espagnols, de Noyers, dans sa joie, compte que cette victoire française ramènera Poussin à la France. « Servez-vous de cette occasion pour emporter l'esprit de M. le Poussin et lui dites que s'il n'aime sa patrie, qu'au moins il défère à une nation qui fait aujourd'hui la meilleure part de tout ce qu'il y a de meilleur en l'Europe. » Combien cet appel est émouvant dans sa naïveté! Ces hommes qui luttent pour donner de bonnes frontières au royaume n'imaginent pas, dans la joie d'un triomphe, que l'on puisse se refuser à cette patrie qu'embellit la victoire. Le ton des dépêches de ce ministre des Beaux-Arts se ressent de l'acharnement des batailles. Cette atmosphère de passion se respirait auprès du Cardinal qui portait le poids de cette guerre.

Mais ce n'est pas seulement l'orgueil patriotique, c'est bien l'amour de la peinture qu'il faut reconnaître dans ces appels insistants à Nicolas Poussin. Peut-être M. de Noyers tenait-il de ses conseillers favoris, les Chantelou, son admiration pour l'artiste français. Mais pour le Cardinal, il n'était point été besoin de l'encourager. Les preuves abondent qu'il n'a pas dédaigné la peinture. D'abord il l'aimait pour lui-même, pour la gloire qu'elle décerne à ses Mécènes. Il était de ces puissants, égaux des rois, que l'art divinise pour les remercier.

Dans ce château de Richelieu qui préludait aux grandeurs de Vaux et de Versailles, des peintres avaient représenté les victoires du Cardinal. On les reconnaissait sous leur aspect réaliste et historique, dans des allusions mythologiques et des transpositions héroïques. La prise de Tyr symbolisait la prise de La Rochelle. Les travaux d'Ulysse rappelaient ceux du premier ministre. Ulysse et Polyphème, c'étaient Richelieu et la maison d'Autriche; Ulysse et Circé, Richelieu et l'hérésie. Ailleurs il devenait Hercule, car de *Armandus Richeleus* on peut tirer *Hercules admirandus*. Et sans doute toutes ces peintures étaient fort médiocres. Mais il n'avait pas tenu au ministre qu'elles ne fussent meilleures. Il aurait voulu que Philippe de Champaigne s'installât à Richelieu, dans le Poitou, pour en exécuter la décoration sur place. Mais Champaigne ne voulut pas consentir à cet exil et le ministre ne pardonna sa résistance au peintre que parce qu'il était le meilleur de ses portraitistes. Car Richelieu n'était pas non plus indifférent à la manière dont le traitaient ses peintres. Quand, en 1640, Champaigne eut peint un portrait qui plaisait particulièrement au Cardinal, il reçut l'ordre de le conserver pour servir d'original et il dut retoucher d'après celui-là tous ceux qu'il avait peints auparavant. Assurément Richelieu n'a pas dédaigné la peinture.

Il l'aimait aussi pour elle-même. Il savait parfaitement distinguer la qualité de ses portraits et malgré la vogue bruyante de Vouet il ne manqua pas de donner sa préférence à l'honnête Philippe de Champaigne. Quand on parcourt la biographie des meilleurs artistes de ce temps, on rencontre toujours le nom de Richelieu; à tous le Cardinal a demandé de mettre leur talent à son service. Dès que la renommée de Poussin atteignit Paris, sa galerie fut une des premières à recueillir des œuvres du maître français; pour lui Poussin a peint des Bacchanales. Si l'on en croit Tallemant, le premier ministre aimait si fort les tableaux, que pour s'en procurer il employait volontiers la manière forte : « Le Cardinal était avare, dit-il; ce n'est pas qu'il ne fît bien de la dépense, mais il aimait le bien. M. de Créqui ayant été tué d'un coup de canon en Italie, il alla voir ses tableaux, prit tout le meilleur au prix de l'inventaire et n'en a jamais payé un seul. Il fit pis; car Gillier, intendant de M. de Créqui, lui ayant apporté trois des siens par son ordre et lui en ayant présenté un qu'il le priait d'accepter, le Cardinal dit : « Je les veux tous trois » et les doit

encore. » Cette anecdote doit être rapprochée d'un renseignement donné par Baldinucci. « Poussin avait composé pour son ami le peintre Stella, qui habitait Lyon, un tableau du miracle de l'eau dans le désert et traité le même sujet, mais d'une manière différente pour un amateur, M. Gillié. La vue de ces tableaux décida le Cardinal de Richelieu à lui commander quatre Bacchanales avec le triomphe de Bacchus et celui de Neptune au milieu de la mer, sur un char tiré par des chevaux marins, environné de tritons et de néréides. Tous ces ouvrages lui firent beaucoup d'honneur. » M. Gillier mérite un souvenir reconnaissant puisqu'il eut, sans doute, l'honneur d'initier à ses frais le grand Cardinal au poussinisme. Même si de Noyers ne le rappelait pas dans ses instructions, on pourrait facilement imaginer la passion que le Cardinal dut mettre à s'attacher un peintre dont il annexait les œuvres avec un tel entrain. Et quand Poussin fut enfin à Paris, il dut être embarrassé pour savoir auquel de ses puissants protecteurs il devait d'abord donner satisfaction. Mais son hésitation ne dut pas être longue. Richelieu lui fit comprendre qui devait être le premier servi.

*
* *

Bellori qui a composé sa biographie avec des confidences de Poussin raconte les sollicitations qui l'assaillirent dès son arrivée : « Mais le tout dut être différé par l'ordre du Cardinal qui s'intéressait seulement à son tableau, l'histoire de *Moïse au buisson* qui était destiné à l'antichambre du cabinet de son palais de sorte que Nicolas, remettant toute autre affaire, mit la main à cette peinture qu'il exécuta dans un ovale, avec figures de demi-nature... Il peignit ensuite la fable de *La Vérité enlevée par le Temps à l'Envie et à la Médisance*, en figures plus grandes que le naturel et placée au plafond de cette même chambre. Il termina ensuite le tableau de saint Germain, représentant l'*Institution du très saint Sacrement de l'Eucharistie*.... Ensuite, vers l'année 1641, que l'on dédia l'église du Noviciat des Pères Jésuites, il fournit l'autre tableau du *Miracle de saint François Xavier*, quand ressuscite la jeune femme morte au Japon. » Ce récit est à retenir, car il est plus explicite que la correspondance même de Poussin.

Chose curieuse! Cette correspondance qui nous donne tant de détails sur les autres travaux de Poussin à cette date est d'une discrétion étrange en ce qui concerne les tableaux du Cardinal. Nulle allusion aux sujets qu'ils traitent, des mentions confuses qui ne permettent pas de les dater avec exactitude. On dirait que Poussin a travaillé en se cachant. Fallait-il donc que l'on ignorât que Richelieu passait avant Louis XIII?

Le premier tableau représentait Moïse devant le buisson ardent. Les figures en sont de demi nature; le tableau, rond, devait orner un dessus de cheminée; il est aujourd'hui au musée de Copenhague. Sur l'Horeb un ange est apparu à Moïse et, de la flamme qui embrasait le buisson sans le consumer, une voix s'est élevée : Moïse, Moïse. Et la Bible ne dit pas que Moïse a vu l'Éternel, et par ailleurs elle dit qu'il ne pouvait le voir. Mais Michel-Ange et les Loges de Raphaël avaient enseigné à Poussin que Jéovah est un vieillard à grande barbe à la toge ample qui nage dans l'espace. Dans le tableau de Poussin, il flotte sur la flamme du buisson, emmailloté de plis redondants; sa tête chevelue a une majesté léonine et, soutenu par deux anges, il se tient les bras écartés. De la main droite il montre la terre d'Égypte d'où Moïse doit ramener son peuple; de la gauche, tendue vers le ciel, il indique la direction qu'il doit prendre. Moïse est tombé, un genou à terre. Ses cheveux hérissés, son geste de recul et ses mains écartées expriment l'effarement et l'épouvante. Devant la redoutable mission, il a objecté sa faiblesse; mais un serpent a jailli du sol, qui, tout à l'heure, dans sa main, deviendra un simple bâton. Pour entraîner son peuple et le maîtriser, l'Éternel lui donne le don du miracle. C'est de Dieu qu'il tient cette terrible autorité qui lui vaudra plus de haine que d'amour. Sa main de fer va se tendre pour secourir, mais s'abattre aussi pour frapper. Avant de composer son tableau, Poussin a relu sa Bible; Moïse était d'ailleurs un de ses héros favoris. Il paraît souvent dans son œuvre, depuis la fraîche idylle du berceau sur le Nil jusqu'aux journées orageuses de l'exode. Son imagination est toujours revenue avec faveur vers cette existence emplie de merveilleux et de terreur. Mais d'ailleurs Poussin n'est pas le peintre du surhumain. Son Moïse n'est pas, comme celui que Michel-Ange assit sur le tombeau de Jules II, à Saint-Pierre-aux-Liens, un Titan farouche, qui pour avoir affronté le Dieu de

la foudre est apparu sur les pentes du Sinaï fulgurant d'éclairs et grondant de tonnerre. Le Moïse de Poussin est tout frémissant, car l'esprit de Dieu, d'un Dieu, impitoyable, vient habiter en lui; mais ses proportions sont trop mesurées pour qu'il nous écrase de sa puissance.



I. POUSSIN. — Moïse reçoit sa mission de l'Éternel. *Allégorie en l'honneur de Richelieu, ainsi que le tableau* Le Temps délivre la Vérité. *Un dessin du Louvre est un projet pour cette peinture. Moïse y apparaît, le visage couvert de ses deux mains. Il est permis d'imaginer que Richelieu a trouvé malencontreux ce geste qui exprimait la terreur et qu'il en a demandé la suppression.*

Mais qui donc a soufflé ce motif au peintre quand il lui a fallu décorer le cabinet du Cardinal? Est-ce le ministre qui a indiqué lui-même l'allégorie si transparente? Est-ce Poussin qui l'a suggérée à Richelieu ou à son lieutenant M. de Noyers? Dès son arrivée à Paris on le présenta au Cardinal. Quand il pénétra dans le redoutable cabinet d'où partaient les instructions qui façonnaient une France et une Europe nouvelles, la pensée put lui venir du pasteur hébreu recevant la mission de gouverner son peuple. Parmi les contemporains, combien en était-il qui pensaient que Richelieu tenait son pouvoir des mains de la Providence? Fort peu sans doute, car son autorité fut toujours combattue avec acharnement. Mais aujourd'hui, si l'on se reporte au « jugement de l'histoire » et si l'on traduit en prose vulgaire l'allégorie biblique du peintre, on peut dire que Poussin n'a pas menti. Ce fut un rare bienfait que la raison et la volonté de Richelieu aient pu s'appliquer assez longtemps aux affaires de France et d'Europe pour assurer au royaume un siècle et demi de pleine

sécurité. Richelieu a-t-il désigné lui-même le motif du *Moïse?* Comment le savoir? En tout cas, il n'a pas pu ne pas comprendre les allusions de la grandiose allégorie et il les a acceptées. Il ne craignait pas d'attribuer à la main de la Providence les succès de sa politique. Le 12 septembre 1642, il écrivait à son fidèle de Noyers : « Perpignan est ès main du roi et M. le Grand et M. de Thou en l'autre monde. Ce sont deux effets de la bonté de Dieu pour l'État et pour le Roi. » Ainsi Moïse n'était que l'instrument de Jéovah.

*
* *

Le second tableau exécuté pour le Cardinal est aujourd'hui au Louvre; il nous montre *Le Triomphe de la Vérité* ou plus exactement *Le Temps qui soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde.* Un profond mystère enveloppe les origines de cette peinture. Les contemporains n'en ont pas parlé. Félibien lui-même, qui a pourtant voulu « épuiser » Poussin, ne l'a pas connu. *Le Triomphe de la Vérité* qu'il décrit est une composition assez différente qu'il a étudiée d'après une gravure. La correspondance de Poussin ne cite pas cette œuvre et les historiens considèrent généralement qu'elle fut exécutée à la fin du séjour du peintre à Paris, laissée à son départ comme le testament irrité d'un génie mécontent. En réalité elle a suivi le *Moïse*, et comme l'avait dit Bellori, elle était destinée à l'appartement de Richelieu au Palais-Cardinal et devait décorer le plafond de son cabinet ou de son antichambre. En relisant attentivement la correspondance de Poussin, on s'aperçoit que *Le Triomphe* pourrait bien y être signalé. Une lettre du 21 novembre 1641, écrite par Poussin à son protecteur del Pozzo, nous dit que le Cardinal et le Roi l'ont vivement remercié et félicité. Dans l'excellente édition de cette correspondance donnée par M. Jouanny, on lit : « Le Cardinal de Richelieu a été si satisfait *du sien*, qu'il m'en a fait compliment, et m'en a lui-même remercié, en présence de Mgr Mazarini. » Dans cette phrase il ne peut être question que d'un tableau : le *Moïse*. Mais si l'on se reporte au texte italien dont on nous donne la traduction, on lit : « Il cardinal de Richelieu é stato soddisfatto *del suoi...* », ce qui n'est pas clair et doit certainement

se comprendre *dei suoi*. Ce possessif au pluriel indique que le Cardinal avait reçu non pas une seule, mais au moins deux peintures. Il devient alors à peu près certain que Bellori ne s'est pas trompé et que *La Vérité* a bien été peinte immédiatement après le *Moïse*, c'est-à-dire au cours de l'année 1641. Et cela suffirait déjà à nous faire écarter l'interprétation traditionnelle de cette allégorie. Que le peintre ait profité d'une commande pour mettre au-dessus de la tête du Cardinal le triomphe de Poussin sur ses rivaux, cette idée est déjà bien surprenante; mais elle paraît tout à fait inadmissible quand on sait que le tableau a été commandé au commencement de 1641, et que les critiques contre le nouveau venu n'apparaîtront que longtemps plus tard, lorsque, par ses décorations de la galerie du Louvre et son premier tableau publié — *Le Miracle de saint François Xavier* —, Poussin aura donné à ses adversaires l'occasion de le mordre.

Malgré sa couleur amortie et sa simplicité décorative un peu indigente, la composition est d'une fière éloquence. La Vérité s'élève vers la lumière, le visage en extase, les bras écartés, pâle comme une divinité de marbre, pure comme une Idée. Le Temps l'emporte, comme Borée fit pour Orithye, et il y a dans son geste une jalousie si farouche qu'on en pardonne les gambades de ce vieillard à barbe blanche. Un petit génie, comme il y en a tant dans l'œuvre de Poussin, a pris la serpe du Temps et cet anneau — un serpent se mordant la queue — qui symbolise l'éternité. La Discorde et l'Envie à qui l'on vient d'arracher leur victime assistent impuissantes à cette assomption, comme des figures de trahison écrasées sous les pas d'un triomphe. Poussin a voulu les montrer d'une laideur terrible; l'Envie au visage tourmenté est enveloppée d'une draperie verte comme le venin de ses serpents et la bile qui la ronge; la Discorde est vêtue d'un rouge qui rappelle les blessures de son poignard et les flammes de son brandon. Et l'on voudrait que Poussin eût imaginé ces sorcières pour se venger des critiques de l'architecte Lemercier et du peintre Vouet. Mais non! Les serpents, le poignard, le brandon enflammé sont des accessoires de guerres civiles. Ces tragiques allégories n'évoquent point des querelles verbales entre confrères, mais des conflits plus redoutables et des têtes qui sautent sous la hache du bourreau. Peut-être Ingres est-il pour beaucoup dans l'erreur accoutumée. Il eut aussi à se plaindre de critiques qu'il

estimait injustes et pour s'en venger il songeait à déshonorer ses adversaires dans un de ses chefs-d'œuvre; il eût été satisfait d'attacher leur honte à la gloire d'une peinture immortelle. Il dessinait donc, d'une plume rageuse, des croquis où l'on voit la Jalousie et la Calomnie travailler au triomphe de la Médiocrité : antithèse éloquente à l'*Apothéose d'Homère.* Or Ingres pensait à Poussin, dont il avait lu les plaintes dans la correspondance publiée quelques années auparavant par Quatremère de Quincy et il pensait encore imiter Poussin quand il alla oublier à Rome l'ingratitude de Paris.

Mais Poussin n'était pas homme à susciter l'hydre de la trahison et des complots pour une discussion avec des confrères. Quand Richelieu lui demanda de compléter son dessus de cheminée par un plafond, il est encore bien vraisemblable que le ministre désigna lui-même le sujet qu'il voulait voir traiter par son peintre. Quelque vingt ans plus tôt, quand Marie de Médicis avait demandé à Rubens de conter son existence en vingt-cinq compositions où se mêlent la mythologie et l'histoire, le récit se terminait par un triomphe de la Vérité et cette vérité était que, malgré des querelles assez notoires, Louis XIII et Marie, la mère et le fils, n'avaient jamais cessé de se chérir tendrement. Or au moment où les peintures de Rubens furent commandées, le conseiller de Marie était Richelieu. Dès qu'elle en avait eu la liberté elle avait rappelé auprès d'elle M. de Luçon qui n'était point encore cardinal; c'est lui qui dirigea les pourparlers qui aboutirent à une paix entre le Roi et la Reine mère et le soin avec lequel les circonstances en sont précisées, dans les peintures de Rubens, indiquent clairement qu'il dit son mot dans le choix des sujets. En tout cas, il n'avait point oublié ce triomphe de la Vérité quand, à son tour, vingt ans plus tard, il demandait à Poussin une décoration et tandis que, avec Poussin et M. de Noyers, on cherchait un thème approprié au cabinet du premier ministre, il est naturel que le thème déjà traité par le peintre flamand ait été suggéré au peintre français. Les deux tableaux sont d'ailleurs bien différents d'inspiration, comme de technique. Chez Rubens la joie de vivre; mais ces modèles exubérants ne prennent guère leur rôle au sérieux. Chez Poussin une conviction profonde sous des dehors glacés. La composition prend toute son éloquence si l'on y voit le testament du ministre plutôt qu'un *pro domo* de peintre. Il faudrait écrire

sous cette image les dernières paroles de Richelieu : « Pardonnez-vous à vos ennemis? — Je n'en ai pas eu d'autres que ceux du Roi et de l'État. »[1]

*
* *

Le Roi ne vint qu'après le Cardinal. Il avait fait sa commande à Poussin : deux tableaux pour ses chapelles de Fontainebleau et de Saint-Germain. Celui de Saint-Germain — *la Cène* aujourd'hui au Louvre — fut seul exécuté et peut-être Louis XIII ne s'est-il pas aperçu qu'on avait oublié Fontainebleau. Sans doute il n'eut que des caresses pour le peintre venu de Rome et même il lança, — peut-être pour lui plaire, — un mot fâcheux. Il se tourna vers les courtisans et dit : « Voilà Vouet bien attrapé! » Cette oraison funèbre prononcée par Louis le Juste n'est pas équitable. Vouet, il est vrai, lui avait donné des leçons de dessin. Il valait pourtant mieux que ce mot d'écolier méchant et la présence de Poussin à Paris représentait un peu plus qu'un bon tour joué à ce pauvre Vouet. A ce même moment, d'ailleurs, Louis XIII n'était préoccupé que des faits et propos de son favori Cinq-Mars et il écrivait à Richelieu, sur ses querelles avec M. le Grand, des lettres d'une incroyable puérilité. Les grands projets artistiques de Richelieu-de Noyers sont nés assurément en dehors de sa volonté. Tallemant raconte que, après la mort du Cardinal, il raya d'un trait les pensions des gens de lettres en disant : « Nous n'avons plus affaire de cela ». Malgré les bonnes leçons de Vouet, peut-être pensait-il de même des peintres.

M. de Noyers, au contraire, tenait beaucoup à son tableau ; après Richelieu et Louis XIII, Poussin dut s'occuper de lui. C'était un homme très pieux, et qui voulait offrir au Noviciat des Jésuites un grand tableau d'autel. Le sujet devait naturellement être à la gloire d'un des deux grands saints de l'ordre, saint Ignace ou saint François Xavier. C'est le second qui fut choisi, sans doute parce qu'il était le patron de M. François de Noyers. Ainsi, un peu plus tard, Poussin peindra un saint Paul pour Paul Scarron

1. Dans la grande galerie du Louvre, la décoration peinte par Poussin devait représenter les travaux d'Hercule. Qui sait si les contemporains n'y auraient pas reconnu parfois l'Hercule moderne? Car dans *Hercules admirandus* ils savaient retrouver *Armandus Richeleus*.

et Paul de Chantelou et un saint Jean baptisant pour M. Jean de Chantelou.

Dans sa correspondance de Paris, Poussin se plaint d'être loin des belles choses dont la vue, quand il était à Rome, entretenait en lui la flamme de l'enthousiasme et le désir de créer de la beauté. Il souffrait de ne pas trouver chez nous ces antiques et ces peintures de Raphaël dans lesquelles il aimait à puiser l'inspiration. Mais son imagination ne s'en reportait que plus avidement vers ces modèles maintenant lointains. On dirait qu'il n'a jamais cherché plus franchement à se rapprocher de ses maîtres que lorsque l'éloignement pouvait lui faire craindre de les oublier. Ce peintre fut un des inventeurs les plus fertiles et les plus ingénieux qui aient été dans l'art de présenter un sujet, de disposer des personnages et de raconter une histoire; il est assez rare que ses compositions reprennent un thème de l'iconographie courante. Mais, à Paris, loin de la grande officine à peinture, il paraît moins soucieux de sauvegarder son originalité et il se laisse entraîner à une imitation plus flagrante du chef-d'œuvre qu'il admire. Il ne résiste plus à l'obsession du modèle, maintenant qu'il ne le voit que dans son souvenir. C'est ainsi que Le Sueur est, de tous nos peintres, un de ceux qui doivent le plus à Raphaël, bien qu'il soit un des rares qui n'aient pas fait le voyage de Rome. Peut-être Poussin se consolait-il dans son exil en feuilletant des estampes romaines.

Dans son *Moïse*, il s'est rappelé une composition des Loges du Vatican, *Jéovah apparaissant à Isaac*, le vieillard suspendu sur des nuées parlant à un homme agenouillé. *Le Temps qui délivre la Vérité* l'emporte avec une agilité qui rappelle beaucoup un plafond de Dominiquin traitant le même sujet au palais Costaguti à Rome. Et la fresque de Dominiquin avait été gravée. Dans *la Cène* de Saint-Germain, les apôtres chevelus, barbus et frisés, sont empruntés directement aux cartons des apôtres de Raphaël. Mais c'est dans *Le Miracle de saint François Xavier* qu'il paraît le plus intéressant de noter les imitations de Poussin, justement parce qu'il traitait un motif inédit. Nous savons, par ses aveux, l'ennui et la fatigue qu'il ressentit à peindre hâtivement cette immense toile en hauteur, si haute que le châssis ne pouvait entrer dans la salle de sa maison des Tuileries. Il ne s'est jamais trouvé devant panneau d'aussi vaste étendue. Après quelques hésitations,



II. POUSSIN. Miracle de saint François Xavier, et RAPHAËL. La Transfiguration. — *Quand Poussin imagina son tableau, à Paris, la composition du tableau romain flottait dans sa mémoire. Peut-être n'a-t-il pas pris garde que Raphaël avait superposé deux scènes distinctes, racontées successivement par saint Mathieu : la Transfiguration et la guérison du possédé. Chez Poussin l'apparition du Christ — que voient seuls saint François et son compagnon — se rattache directement au miracle. De cette confusion est née une innovation iconographique. Dans l'école bolonaise, l'intervention divine se manifeste généralement par quelques figures d'anges qui descendent du ciel; nos peintres, et en particulier Le Brun, ont appris de Poussin à faire apparaître la personne même de Jésus.*

lorsqu'il chercha, suivant sa coutume, la pensée de son œuvre sur le papier, une image lui revint en mémoire qui était alors l'œuvre la plus admirée de Rome, l'œuvre dernière de Raphaël, la fameuse *Transfiguration* aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican. Poussin la connaissait fort bien; il était allé souvent l'admirer sur l'autel de S. Pietro in Montorio et on le verra, un peu plus tard, en faire exécuter une copie pour M. de Chantelou. Quand il superposa la figure planante du Christ au miracle accompli par saint François Xavier, il avait présent à l'esprit le

Jésus de *La Transfiguration* planant dans la lumière entre deux prophètes volants. Sans doute il y a bien des différences entre le premier et le second tableau; les prophètes sont devenus des anges; le Jésus de Raphaël semble monter et celui de Poussin descend du ciel. Enfin le Christ français avec sa poitrine nue, son visage carré, les boucles de sa barbe et de sa chevelure, révèle une parenté antique et une race qui n'est pas celle du Jésus ombrien. Pourtant ce Dieu qui vole, les bras levés, entre deux figures aériennes comme lui, c'est bien Raphaël qui l'a inspiré à Poussin, à tel point que les deux anges du tableau de Paris, par delà les prophètes de Raphaël dont ils imitent l'attitude dansante, rejoignent la vision si souvent peinte par l'école de Pérugin, Jésus ou la Vierge suspendus dans leur gloire, entre deux anges qui sautent sur un nuage, les ailes étendues et les mains en prière.

Dans le tableau de Raphaël, la superposition de ce Jésus transfiguré à une scène d'exorcisme exprime la contiguité de deux épisodes de l'Évangile; mais il n'y a pas de lien moral entre les deux étages de la composition. Au contraire, dans *Le Miracle de saint François Xavier*, Jésus apparaît pour apporter la résurrection, et le saint, les yeux vers le ciel, voit le Dieu qu'il invoque. Cette intervention d'un Jésus visible n'est pas fréquente dans les miracles de ce genre; le plus souvent les peintres se contentaient d'ouvrir la voûte du ciel pour en faire descendre de petits anges si joyeux que l'on croit entendre chanter un vol de passereaux. Cette grande figure du Christ qui parut aux contemporains terrible comme celle d'un Jupiter jette sur toute cette agitation la majesté et l'effroi d'un coup de tonnerre[1].

Cette résurrection est aussi un rappel de la scène d'exorcisme de Raphaël. Tous ces visages tendus vers la morte qui se

1. A ce propos les contemporains adressèrent à Poussin un reproche que les historiens modernes interprètent généralement à contre-sens. On critique le Christ de Poussin parce qu'il ressemblait à un « Jupiter tonnant ». Mais cette critique s'adressait à son expression morale, non à son type physique. On ne regrettais pas que Poussin eût donné à une figure chrétienne un visage antique, mais qu'il eût représenté un Dieu terrible plutôt qu'un Dieu de miséricorde. Dans sa réponse, le peintre précise exactement le sens de ces reproches. « Il ne peut et ne doit jamais s'imaginer un Christ en quelque action que ce soit, avec un visage de *torticolis ou d'un père douillet*, vu qu'étant sur la terre parmi les hommes, il était même difficile de le considérer en face. » Nos classiques, bons chrétient, ne paraissent pas avoir jamais été choqués par la confusion entre Jupiter et Jésus. Ce sont là scrupules d'historiens modernes.

réveille, ces gestes de la stupeur et de l'amour et ces cris mêmes que l'on nous fait entendre, le Romain en avait fourni le modèle au Français. Mais Poussin a poussé plus à fond son analyse des sentiments et mis des précisions plus explicites encore dans cette mimique violente de la passion. Les contemporains s'attardaient avec ravissement à la recherche des intentions psychologiques du peintre et il ne faut jamais craindre de lui en prêter plus qu'il n'en a mis.

On ne peut quitter ce tableau sans noter l'extraordinaire influence qu'il eut sur notre peinture religieuse. Cette influence fut telle sur le jeune Le Brun — qui n'avait guère alors que vingt-deux ans — que toutes ses peintures religieuses en semblent dérivées. Ce Christ à la poitrine nue apparaîtra bien souvent dans ses tableaux d'église. Et même, par la tonalité roussâtre de l'atmosphère, des mollesses de formes dans les figures d'anges, les grimaces des Japonais tondus, on en arrive à penser que Le Brun n'a pas été seulement l'admirateur et l'imitateur de Poussin, mais qu'il fut peut-être, durant quelques mois de 1641, son collaborateur. Poussin travaillait en toute hâte, un peu affolé par l'immensité de la tâche et l'insuffisance du temps. Il écrivait, le 20 septembre 1641 : « C'est un grand ouvrage, qui contient quatorze figures plus grandes que nature, et c'est ce travail qu'il faut livrer en deux mois. » Au 21 novembre, il y travaille encore « mais trop à la hâte ; autrement il pourrait réussir pour la composition ». Quoi d'étonnant qu'il ait alors, contrairement à ses habitudes, mais conformément à celle des ateliers de son temps, confié à des aides quelques parties de cette vaste machine? Les ennemis de Poussin paraissent bien le lui avoir reproché. Une lettre de Naudé, du 16 avril 1642, citée par M. Jouanny rapporte les attaques de Vouet. « Le Vouet se maintient très ferme » et va répétant au sujet de Poussin « que tel tableau que l'on estime fait par lui, est seulement d'un de ses aides. » Si Poussin a accepté une collaboration, ce dut être celle de Le Brun. C'est à cette date que Le Brun quitta l'enseignement de Vouet pour entrer dans l'amitié de Poussin et, quelques mois plus tard, Le Brun rejoindra Poussin à Lyon pour faire route avec lui vers l'Italie. Par sa couleur, sa composition, ses jeux physionomiques, ce miracle de saint François Xavier fait reconnaître dans l'art du maître la manière de son disciple. Est-ce l'imitation ou la collaboration qui nous dénonce le style des deux

peintres dans une même œuvre? Quoi qu'il en soit, son importance historique ne saurait être exagérée. Ce grand tableau a maintenu à Paris la présence de Poussin et son influence. Il se présente comme une profession de foi et il va servir de modèle à ses imitateurs, c'est-à-dire à toute la jeune école française.

*
* *

Mais alors, pendant l'hiver de 1641-1642, l'opposition commença contre le nouveau venu et cette histoire bien connue n'a plus besoin d'être contée. Ce Vouet « bien attrapé » par la venue de Poussin était encore là. Il critiquait vivement le tableau du Noviciat et l'on devine ce que ce décorateur d'une verve facile et un peu vulgaire pouvait reprendre dans une composition qui cherche avant tout l'expression morale. Lemercier, de son côté, trouvait trop pauvre la décoration de la galerie du Louvre et, autour des chefs de file, les équipes allaient propageant les griefs du patron. Il ne faut pas imaginer que Poussin recevait les coups sans les rendre. Sa correspondance fourmille de déclarations d'un mépris souverain sur tout ce qui se faisait alors à Paris et il n'était pas homme à dissimuler la rudesse de ses jugements. Il avait même la raillerie qui donne aux critiques plus d'acuité et qui laisse une épine dans la peau du confrère. On a souvent rappelé sa plaisanterie sur « le baron Fouquiers », ce paysagiste vaniteux qui peignait l'épée au côté. Il en a autant pour Lemaire « le gros Lemaire » que l'on charge des travaux de la grande galerie : « Ce travail lui fera du bien s'il le fait maigrir. » Il apprécie un projet de décoration dessiné par Lemercier pour le cabinet de M. de Noyers en disant : « il serait fort propre pour en faire la boutique d'un petit mercier. » Assurément Poussin avait trop conscience de sa valeur pour n'avoir pas dédaigné d'intriguer contre ses rivaux. Mais peut-être n'a-t-il pas assez dissimulé son mépris. Avant de le considérer comme une victime, rappelons-nous qu'il savait se défendre; rappelons-nous qu'il ne craignait pas de porter le débat devant le surintendant de Noyers, dans un mémoire assez vif, et que le surintendant paraît bien lui avoir donné entièrement gain de cause : « Le génie de Poussin, écrivait ce directeur des Beaux-Arts discret,

veut agir si librement que je né veux pas seulement lui indiquer ce que celui du Roi désire de lui. » Et pourtant Poussin se plaint aussi de cet administrateur conciliant. Au fond, le désenchantement est venu parce qu'il ne se sent pas fait pour la besogne que l'on attend de lui. « Je n'ai, dit-il, qu'une main et une pauvre tête. » Et l'on voudrait un artiste qui donnât comme en se jouant des dessins de frontispices de livres, des reliures, des cartons de tapisseries, et mille niaiseries (frascherie). On voudrait un improvisateur et il est un méditatif.

Mais voici pire. L'orage s'amasse et les muses s'enfuient du bois sacré. L'art a besoin de sérénité et l'année 1642 va être une année d'inquiétude et de péripéties violentes. Le Roi part en janvier pour le siège de Perpignan; le cardinal, de Noyers, Chantelou, tous les protecteurs de Poussin quittent Paris : « Dieu veuille que les affaires infinies qu'ils ont à présent ne les occupent pas de manière qu'ils ne puissent tourner les yeux vers les choses plus curieuses. » La tragédie de Cinq-Mars qui commence et le siège de Perpignan font du tort aux peintures de la galerie. C'est alors que Poussin dut sentir qu'il n'était plus sous le ciel de Rome. Il est venu sur la foi de vivre à l'abri de protecteurs puissants. Maintenant, ils n'ont plus l'air de le connaître. L'ouragan démonte la nef. Le pilote et l'équipage entendent sans comprendre ce peintre qui parle de sa peinture. Il s'agit bien de peinture ! Ce sont là amusements d'un autre temps. Chacun ne songe qu'à défendre sa fortune ou son existence. Poussin s'irrite contre ces hommes qui ne peuvent penser deux fois à la même chose. C'était là sa crainte avant de quitter Rome. Il redoutait d'abriter sa destinée sous un arbre battu par le vent et menacé de la foudre et il songe dès lors à ramener son nid dans cette ville éternelle où les intrigues peuvent aller leur train sans que la politique étouffe jamais la virtuosité. Dès que M. de Noyers rentra, Poussin lui demanda un congé prétendant une maladie de sa femme : Anne-Marie Dughet faisait alors des dents de sagesse; le ministre accorda sous condition que Poussin rentrerait au printemps prochain. Le peintre promit tout ce qu'on voulut, partit deux mois plus tard et ne revint jamais.

Ainsi tomba le projet Richelieu-de Noyers pour donner direction et élan à notre art français. L'échec est imputable aux hommes qui demandèrent à un artiste ce qu'il ne pouvait donner. Ils vou-

laient un Le Brun, déjà, et Poussin est tout l'opposé d'un metteur en scène. Mais les institutions sont aussi responsables. C'est un vice du gouvernement personnel de ne pas supporter l'absence du chef : l'autorité de Poussin à Paris repose tout entière sur la présence et le crédit de M. de Noyers et M. de Noyers lui-même n'est rien hors de l'ombre du Cardinal. Que les affaires éloignent un temps le Roi, Richelieu, de Noyers, Chantelou, voici Poussin à découvert et il aime mieux s'en aller que d'engager la lutte. Quand Louis XIII allait encourager l'armée au siège de Perpignan, les travaux du Louvre s'arrêtaient comme si la vie se retirait pour le suivre. De plus, une administration solidaire de la politique se désorganise à chaque crise. Le pouvoir d'un Richelieu se maintenait dans une atmosphère de drame et l'inquiétude devait descendre des sommets directement menacés jusqu'aux commis les plus modestes. On gouvernait alors avec ses créatures et quand le patron tombait, la maison entière croulait avec lui, écrasant toute la clientèle. Richelieu disparu, de Noyers s'évanouit et il n'y eut personne pour songer à Poussin — qui ne songeait pas à venir — et Mazarin appela Romanelli.

Mais si Poussin cessa d'être le « premier peintre ordinaire du Roi », il restait plus que jamais le premier peintre de France. Il rentrait dans sa modeste maison de Rome tout rayonnant d'une gloire nouvelle. Il conservait des relations avec ses admirateurs de Paris, et d'abord avec MM. de Chantelou. Affranchi des commandes officielles et des grands travaux décoratifs qui n'étaient guère de son goût ni de sa manière, il pouvait donner plus aisément satisfaction à la « curiosité » de ces « poussinistes » dont la ferveur se propageait avec la force fatale et secrète d'une religion naissante. Poussin ne travaillait plus guère que pour ses admirateurs de France. Dès qu'ils étaient achevés, à peine secs, ses tableaux, bien emballés, passaient les Alpes par le courrier de Turin-Lyon, ou la Méditerranée sur le bateau Livourne-Marseille. Et à leur arrivée à Paris, il y avait un cercle d'admirateurs pour les voir sortir de la caisse. On a rarement vu semblable chose : Poussin mûrissait sous le climat romain de beaux fruits que savouraient ensuite les amateurs de chez nous. Parfois, dans la jeune église, il éclatait des querelles qui n'étaient que des excès de la vénération et de l'amour. Poussin apaisait ces vivacités sentimentales et les empêchait de s'aigrir en schismes. Il n'eût

pas régné avec plus d'autorité sur le goût parisien s'il eût habité Paris. Richelieu n'avait pas réussi à associer ce génie à la direction de l'art et au gouvernement des esprits; le poussinisme n'en représentait pas moins, dès cette époque, un des aspects les mieux définis de cet esprit que nous appellerons l'esprit classique.

Avant, comme après la tentative Richelieu-de Noyers, la monarchie fut indifférente à tout nationalisme artistique. Il importait peu à la Florentine Marie de Médicis que son Luxembourg fût décoré par des peintres de France, de Flandre ou d'Italie et c'est à Rubens qu'elle confia le soin de raconter sa vie en peinture. Il importait peu à l'Espagnole Anne d'Autriche et au Napolitain Mazarin que le palais des rois de France fût ou non l'œuvre d'artistes français et c'est Romanelli qui orna de stucs et de fresques les appartements de la Régente. Au contraire, quand de Noyers conçut le projet d'achever le Louvre c'est à des gens de chez nous qu'il s'adressa et quand Colbert, un peu plus tard, reprendra ces projets, il pensera de même. Il appellera le cavalier Bernin non pas pour le mettre à la tête de l'entreprise, mais pour le consulter, surprendre ses secrets, les utiliser à sa guise ou les rejeter quand le cavalier sera parti. Car le nationalisme ne porte point sur les doctrines, mais sur les personnes. Ni de Noyers, ni Colbert ne songent alors à opposer un art français à un art italien. Cette opposition existe pourtant et nous ne saurions un instant confondre l'art médité de Poussin à l'aimable facilité de Romanelli, ni la sagesse un peu froide de Perrault à l'emphase de Bernin. Mais les contemporains ne pensaient guère à distinguer en art des originalités nationales. Ils étaient tous d'accord que la bonne doctrine doit être dégagée des monuments gréco-romains et ils pensaient que l'Italie surtout pouvait enseigner ces secrets aux modernes parce que ses gisements d'antiques sont les plus riches et qu'elle fut la première à l'école des anciens. Mais pour les hommes de ce temps, l'art italien ne répondait point à une définition nationale; il était un peu comme l'antique, un bien commun à tous les modernes. L'état civil des artistes pouvait bien éveiller des susceptibilités, mais non pas l'origine de leur style. Et c'est ainsi que de Noyers, avant Colbert, voulut que le palais du roi fût œuvré par des sujets de France, mais sans se demander si cette œuvre serait d'esprit français. En quoi il n'eut point tort. C'est une erreur moderne de croire qu'un artiste peut perdre sa per-

sonnalité par l'étude et l'imitation. Rubens reste bien de Flandre et le plus Flamand des Flamands, malgré ses dix ans d'Italie, et Poussin est un des esprits les plus représentatifs de la France classique, bien qu'il ait vécu à Rome la meilleure moitié de sa vie.

Ce n'est pas seulement avec sa peinture que Poussin instruisait son public. Il accompagnait volontiers ses tableaux de commentaires que ses correspondants lisaient pieusement. M. de Chantelou a conservé quelques-unes de ces gloses écrites par Poussin lui-même, en marge de son œuvre. Mais d'autres lettres ont été écrites que les contemporains ont lues et relues et que nous ne connaissons pas. C'était une sorte de conversation entre le maître de Rome et ses admirateurs de Paris. On attendait de lui plus que des chefs-d'œuvre; on voulait encore une méthode pour juger de la peinture. Parfois Poussin, haussant le commentaire au-dessus de l'œuvre du jour, envoyait de petits traités esthétiques. Plusieurs de ces réflexions ont été insérées par Félibien dans la biographie du peintre. A Paris, des lettres circulaient dans le monde des curieux et donnaient un aliment à ces esprits avides de doctrine. A Rome, on recueillait les propos qu'il tenait durant ses promenades sur le Pincio. Ce peintre qui n'a pas formé un élève comptait une foule de disciples. Toute la littérature esthétique du siècle, jusqu'à l'Académie, Félibien et de Piles, tient dans ces citations du maître français et encore, sur bien des points, Félibien et les Académiciens n'ont-ils fait que développer les aphorismes de Poussin.

Deux de ces lettres surtout sont remarquables, car elles contiennent par avance toute la doctrine qui sera enseignée à l'Académie et annoncent une méthode intellectuelle qui bientôt ira se précisant. L'une est la lettre fameuse des *modes* dans laquelle Poussin, par des comparaisons avec la musique des anciens, expose comment, dans une peinture, tout se doit justifier par le caractère dominant de l'œuvre, même ce qui, au premier abord, semblerait ne devoir relever que de l'automatisme manuel. La touche, la graphie, tout doit trouver sa justification par l'impression finale et totale de l'ensemble, comme une vérité trouve sa preuve quand elle entre dans un système bien fait. Cette croyance qu'une vérité n'a toute sa valeur que lorsqu'elle fait corps avec une architecture générale, le tout expliquant les parties, c'est un

des axiomes du cartésianisme, et l'une des manières de penser chères au classicisme français.

La seconde de ces lettres est bien inattendue sous la plume d'un peintre. Depuis longtemps les Chantelou sollicitaient Poussin d'écrire un traité en règle qui donnerait les secrets de cet art dont ils admiraient la beauté. Poussin enfin, mis en train par un essai de Paul Fréart de Chambray, se décida un jour à écrire le plan d'une dissertation sur l'esthétique de la peinture. C'est presque sa dernière lettre; elle est du 1er mars 1665; Poussin est mort au mois de novembre suivant. Le ton philosophique de ces réflexions est pour nous surprendre. Ce peintre part de la métaphysique. Deux parties dans son traité; la seconde comprend « les parties des peintres ». Mais elle est précédée d'une sorte de préambule qui n'est rien moins que l'analyse des conditions de la visibilité : la lumière, l'espace, la forme, la couleur, la distance et enfin l'instrument, c'est-à-dire l'œil lui-même; et dans cette seule énumération on reconnaît un esprit rompu à la réflexion abstraite; ce sommaire suit une analyse de l'idée de matière; on pourrait croire à un sommaire d'une méditation de Descartes. Après quoi Poussin sort de cette métaphysique pour entrer dans son métier et cette fois il énumère les opérations successives du peintre devant sa toile. Il se voit disposant ses figures sur le papier, les plaçant dans un décor approprié, leur donnant la beauté, la vie et enfin observant les convenances historiques et la vraisemblance. « Jugement partout », dit-il; c'est-à-dire, tout, dans un tableau, doit se pouvoir justifier; tout doit être intentionnel. Et nous verrons, peu après, les académiciens ingénieux à trouver ces justifications dans l'analyse de son œuvre, et à les codifier dans l'art du peintre.

*
* *

Ces méthodes nous étonnent aujourd'hui que l'instinct profond et obscur nous paraît donner son âme à la beauté. Mais nos manières de penser ne sont, comme celles du XVIIe siècle français, qu'un moment dans les transformations continues et sans fin de l'esprit humain et elles ne nous fournissent nul droit à condamner les manières de penser antérieures. Nous devons seulement en

retenir que c'est par l'analyse de ces qualités spirituelles que le public cultivé de chez nous est venu à la peinture. Les amateurs de Paris prenaient conscience de leurs prédilections intimes et secrètes en détaillant les intentions d'un tableau chargé de sens; ces petits tableaux de cabinet, on pourrait presque dire de bibliothèque, canalisaient dans la pensée française l'art archéologique, psychologique, le sens du rythme et faisaient entendre la musique des formes. Poussin, de son côté, se sentait porté vers un art de plus en plus intellectuel par ce public qu'il sentait si prompt à rechercher ses moindres intentions. Éloges et critiques portaient sur les convenances morales et le *costume*. Les préoccupations de ce public l'ont incliné vers la peinture historique et la mimique dramatique. Les peintures de la dernière partie de sa vie qui furent presque toutes destinées à des curieux de France sacrifient beaucoup moins que les œuvres de la jeunesse au simple plaisir de peindre. Poussin a été pris lui-même par le milieu auquel il donnait des leçons.

On affecte parfois de s'étonner que l'on puisse chercher dans un philosophe l'esthétique d'un peintre et l'y trouver; ce n'est point en effet l'habitude ni le métier des artistes de lire les métaphysiciens. On oublie que le propre des philosophes est bien moins d'inventer un nouveau système que de mettre sous une forme systématique les manières de penser de leur temps. Une philosophie ne vit, ne porte, elle n'est adoptée par les contemporains qu'à la condition que les contemporains y découvrent la justification de leur manière de penser, de sentir et de croire. Il ne faut donc point s'étonner de trouver chez un métaphysicien l'esthétique d'un peintre, même si ce peintre n'a pas lu ce métaphysicien. Ils ont puisé à une même source l'un son art et l'autre son système. Nous pouvons compter Poussin parmi les cartésiens les plus caractérisés parce que nous trouverions incluse dans les *méditations* l'esthétique de la *peinture d'histoire*. Les deux hommes apparaissent comme les nourrissons d'un même rationalisme géométrique; ils ont emprunté à l'art comme à la science des formes le goût des définitions précises et des raisonnements rigoureux. Pour eux le plaisir artistique, cette délectation où Poussin reconnaît la fin de la peinture, n'est que la perception confuse encore d'une géométrie cachée; mais cette délectation est bien plus vive quand cette géométrie implicite est développée avec

méthode et clarté. Aussi, quand Le Brun, idéologue ambitieux qui a pris la responsabilité de fonder une science du beau qui se pût enseigner, voudra construire son esthétique, il tirera tous ses exemples de Poussin et ses raisons de Descartes et fera entrer sans peine la pratique du peintre dans la théorie du philosophe.



CHAPITRE II

DESCARTES ET LE BRUN

L'ACADÉMIE ROYALE REÇOIT LA MISSION DE CONSTITUER UNE DOCTRINE POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE. CETTE DOCTRINE FUT L'APPLICATION DE L'ESPRIT CARTÉSIEN AUX PROBLÈMES ESTHÉTIQUES || LE PROCÈS ENTRE LE DESSIN ET LA COULEUR || « L'EXPRESSION » ET LE TRAITÉ DES PASSIONS DE DESCARTES || LA THÉORIE CARTÉSIENNE DU VRAI ET LA THÉORIE ACADÉMIQUE DU BEAU ; ÉLABORATION QUE DOIVENT SUBIR L'HISTOIRE ET LA NATURE POUR CRÉER DE LA BEAUTÉ || LE PITTORESQUE SOUMIS A LA LOGIQUE.



L'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, fondée en 1648, et remplacée aujourd'hui par notre Académie des Beaux-Arts, était à la fois une école professionnelle et un corps savant. Les Académiciens tenaient ateliers et dirigeaient les travaux d'élèves; ils se préoccupaient aussi de « résoudre les difficultés de l'art » et s'assemblaient pour se « communiquer les lumières dont ils étaient éclairés ». Les résultats de ces recherches n'ont pas été perdus. Des comptes rendus ont été rédigés par les différents secrétaires de l'Académie, Félibien, Guillet de Saint-Georges, Testelin. Ils sont conservés dans les archives de l'École des Beaux-Arts.

Ces artistes assemblés en de solennelles conférences ne discutaient pas seulement parce qu'il est naturel entre gens d'un même métier de s'entretenir de ses occupations; ils discutaient pour élaborer une doctrine de leur art, qui eût la certitude de la science et pût se démontrer comme les vérités mathématiques. Il ne s'agissait pas de donner seulement aux étudiants quelques conseils professionnels, comme ceux qu'ils avaient pu recevoir

jusque-là dans les ateliers de leurs maîtres; il fallait constituer un système complet et solide, qui permît à l'artiste de conduire sans errement sa création artistique, depuis la conception qui cherche encore, jusqu'aux plus petits détails de l'exécution qui achève. Sans doute, il y eut bien de la logomachie. Mais si les peintres et les sculpteurs employèrent souvent une langue métaphysique ou médicale, qui n'était pas la leur, c'est que, voulant donner aux problèmes de l'art des solutions certaines, ils ne croyaient pouvoir faire mieux qu'emprunter aux sciences voisines leurs formules habituelles, leurs vérités reconnues et, par là même, leur caractère de certitude.

Cette ambition était née en même temps que l'Académie. Dès leurs premières réunions, les peintres et les sculpteurs, en se chargeant de l'instruction des élèves, s'engagèrent à fonder une doctrine. Le 30 août 1653, l'Académie, qui s'essaie « dans le raisonnement de la peinture », établit l'ordre qui sera suivi dans les discussions et arrête « que l'on aura un livre particulier pour enregistrer les résolutions qui se prendront dans les délibérations ». Mais les feuilles de ce « livre particulier » restèrent sans doute blanches, jusqu'au jour où Colbert prit une part directe dans le gouvernement de l'Académie dont il était, depuis 1661, vice-protecteur par le titre et, en fait, protecteur. Le 27 mars 1667, un projet de Colbert, probablement rédigé avec l'aide de Perrault et de Le Brun, annonce l'obligation de travailler et enseigne les moyens de le faire. Il faudra délibérer avec méthode et légiférer avec autorité : « Il serait à propos que les décisions de l'Académie fussent accompagnées des raisons qu'elle a eues de se déterminer dans sa résolution. » La prudence et, par suite, la lenteur sont nécessaires dans les débats de cette importance : il faut « ne décider que deux ou trois questions par an,... parce qu'une question bien traitée fera plus de fruit que cent questions qui ne seraient traitées que superficiellement ».

C'était là une idée chère à Le Brun. Nivelon, son confident, nous révèle dans le Manuscrit qu'il nous a laissé, l'intention formelle de son ami : « Son dessein par ces conférences publiques, conjointement avec les chefs principaux de cet illustre corps, qui en ont fait pareillement dans les temps de leurs exercices, *était de donner des règles certaines*, en faveur de ceux qui veulent professer ces nobles arts et de ses véritables principes. » Il ne

s'agit donc pas seulement d'exprimer un avis éclairé de connaisseur : il faut des raisons; les principes établis par l'Académie doivent apporter avec eux leur vérification.

Les peintres et les sculpteurs se mirent bravement à l'œuvre. A la force du raisonnement, ils en arrivèrent à démontrer que la vue d'un beau tableau doit donner la même satisfaction logique qu'une déduction bien conduite. Une telle pensée ne pouvait alors choquer aucun esprit. Il paraissait naturel de transcrire toute chose en langage rationnel, et même Pascal, qui reconnaissait au cœur des raisons que la raison ne connaît pas, consacrait toutes les forces de son intelligence à pénétrer ces raisons inconnaissables, en unissant la clarté logique de l'esprit géométrique à l'intuition sentimentale de l'esprit de finesse. C'est que tous avaient appris à l'école de Descartes, ou Descartes à l'école de son siècle, que la vérité n'est pas autre chose que la notion évidente, et c'était pour eux comme un malaise intellectuel de quitter les clartés de l'intelligence, pour entrer dans l'obscurité trouble et le demi-jour du sentiment.

Cette science académique du beau s'établit assez rapidement. On commença par la modeste et scrupuleuse analyse des chefs-d'œuvre de la galerie royale : Raphaël, Titien, Poussin offrirent successivement des sujets d'observation. A mesure que le nombre des tableaux à étudier se restreignait, les remarques acquises et les vérités reconnues croissaient en nombre, et les Académiciens gagnaient de plus en plus d'aisance dans le maniement des idées. Ils abandonnèrent peu à peu la critique des œuvres individuelles pour les problèmes généraux. Au lieu de compter les qualités du *Saint Michel* de Raphaël ou du *Ravissement de saint Paul* de Poussin, Bourdon fit une étude sur la lumière, tandis que Champaigne et Blanchard argumentaient doctement sur les mérites de la couleur et du dessin. Nivelon nous apprend que M. Colbert « honorait souvent ces messieurs dans leurs assemblées et avait la satisfaction d'y entendre des récapitulations sur les matières générales qui y étaient exposées ». Quand les décisions eurent été prises sur chaque cas, la science du beau était faite; il ne restait plus qu'à en composer le *précis*. Ce fut Testelin qui s'en chargea : dès 1675, il lisait ses *Tables de préceptes*, tableaux synoptiques où toute la sapience académique est soigneusement cataloguée en de méthodiques

accolades. Ces tableaux parurent en 1680 : c'est le *Manuel du parfait peintre* sous Louis XIV.

Presque tous les membres de l'Académie avaient contribué à l'œuvre. Mais le tribut de Le Brun dépassa de beaucoup celui des autres. C'est lui surtout qui avait inspiré le programme, lui surtout qui se chargea de le remplir. Chacune de ses conférences sur Raphaël, Poussin ou sur la couleur fut sensationnelle en quelque manière et, pour plusieurs d'entre elles, Colbert, voulant que l'art en retirât un profit immédiat, demanda qu'on les fît imprimer sur-le-champ. Les dessins de Le Brun *sur la physionomie* et son traité *sur l'expression des passions*, à peine composés, se présentèrent ainsi, avec l'approbation du Ministre et de l'Académie, à l'approbation unanime du public.

Le Brun, le plus souvent, tranchait de son opinion prépondérante les questions qui divisaient l'Académie. Or, il ne prononçait jamais sa sentence qu'il n'eût auparavant consulté son Descartes. Aussi n'est-ce pas seulement la méthode du philosophe que Le Brun et l'Académie, avec lui, ont pratiquée; ce n'est pas seulement l'identité de la beauté et de la vérité qu'ils ont apprise à cette école : ce sont les notions mêmes et les raisonnements particuliers du système cartésien qu'ils ont appliqués à leur esthétique. Dans cette construction d'une science-art, Descartes a donné la forme et la matière. Pour étudier cette influence cartésienne, il suffit de reprendre, l'une après l'autre, les trois grandes questions que se posaient les artistes de l'Académie : le dessin et la couleur; l'expression; l'ordonnance.

*
* *

Parmi les œuvres analysées par l'Académie, celles de Poussin et de Raphaël donnaient à l'intelligence une satisfaction complète. D'autres, au contraire, comme les œuvres de Titien et de ceux qu'on appelait alors les Lombards, charmaient sans que l'on pût en fournir de raison satisfaisante. Après un hommage à la beauté du coloris, l'Académie ne trouvait dans ces toiles que défaut : insignifiance psychologique, absence d'intention morale, ordonnance illogique, etc. Les amis de l'art vénitien ne ressentaient de ces défauts aucune contrariété, et leur tendresse gardait la force

invincible des sentiments inexpliqués. Les partisans de Poussin et de Raphaël, au contraire, tels des personnages de Corneille avec leurs amours de tête, ne pouvaient aimer que ce qu'ils admiraient. Cette divergence de goût tourna vite en un débat de doctrine : du dessin et de la couleur, lequel avait le plus de « mérite ».

L'Académie, presque entière et sans hésitation, prit parti pour le dessin. Avant toute discussion en règle, la cause de la couleur était déjà perdue. Un premier jugement décida « que la couleur était de peu de conséquence et qu'il ne fallait s'attacher qu'au dessin ». Vainement, Blanchard fit appel de cette décision « qui avait été donnée avec un peu trop de précipitation » ; entendez par là que les Académiciens avaient brusquement coupé court à un débat qu'ils jugeaient inutile : suivant l'expression même de Guillet de Saint-Georges, l'on ne pouvait tolérer le triomphe de « particuliers dangereux dans le poste même qui avait été choisi pour les détruire ». Le dessin l'emporta : la couleur fut honnie.

Est-ce seulement la tradition de l'École française ou l'imitation de l'Italie qui détermina la sentence des Académiciens ? Ils trouvaient autant de coloristes à Venise que de dessinateurs à Florence, et si la tradition eût suffi pour donner la prééminence à l'une des théories, Blanchard et ses amis n'auraient pas été embarrassés pour montrer les efforts de l'école bolonaise, devant laquelle tous s'inclinaient, à conserver la tradition des bons coloristes : Poussin lui-même avait essayé d'obtenir de Venise son secret merveilleux et impénétrable. Ce ne fut pas non plus que les circonstances favorisassent les partisans du dessin au détriment de la couleur : le modèle qui s'offrait alors aux peintres de l'Académie était celui de Véronèse ou de Rubens plutôt que celui de Poussin, et les plafonds immenses, les somptueux panneaux de Versailles offraient un champ libre aux grandes fêtes de la couleur. Mais les peintres de l'Académie ne songeaient alors qu'à mesurer des proportions et analyser des sentiments.

Ce mépris de la couleur, que la tradition ne leur enseignait pas, que leur déconseillaient les circonstances, ce fut la forme même de leur pensée, ce contre quoi personne ne lutte, qui le leur imposait. Par son caractère abstrait, le dessin plaisait naturellement à ces raisonneurs que rien ne pouvait satisfaire, sinon une vue claire et distincte des idées. Le dessin délimite chaque objet

et le détache de la réalité, ce qui est l'opération essentielle de la pensée : définir et abstraire. Le dessin laisse de côté tout ce qui n'est pas la forme permanente, couleur, reflet, toutes les sensations passagères que la réalité communique à la vue ou suggère au toucher qui échappent à l'analyse intellectuelle ; le savant ne les explique que par des équivalents mécaniques; l'artiste les évoque par la poésie et l'imitation; mais ni la poésie ni l'imitation ne sont des opérations intellectuelles. Les Académiciens, en bons cartésiens, ne connaissaient pas d'autre activité de l'esprit que celle de la conscience claire. Ils tenaient de Descartes que les perceptions confuses sont des perceptions inexactes. Ils pensaient avec lui que « la raison nous dit que la figure est dans les objets; un sentiment vague nous dit seulement qu'ils sont colorés[1] ». La partie abstraite et parfaitement intelligible de leur art, le dessin, donnait à leur esprit une satisfaction complète.



III. POUSSIN. — *Un Romain dans le tableau de* l'Enlèvement des Sabines. *La grimace du jeune homme, bouche ouverte, sourcils contractés, exprime seulement de la douleur physique. La Sabine tire à pleine poignée les cheveux de l'amoureux brutal. Il y a plus d'humour qu'on n'imagine dans l'œuvre du grave Poussin.*

Lorsque Blanchard lui-même, le chef des coloristes, expose les trente-deux propositions qui doivent prouver sa thèse, on voit bien qu'il discute moins pour combattre les prétentions de l'intelligence que pour attirer celle-ci dans le camp de la couleur : ce sont aussi des raisons logiques qu'il met en forme. Toute sa défense consiste à dire que la couleur ne saurait être méprisée, sans entraîner dans le même dédain l'art de la peinture dont elle

1. Descartes, *Principes de la Philosophie*, 1re partie, 70.

est la matière. Sans doute, dans sa vingt-sixième proposition, il semble voir les insuffisances du dessin : « La couleur, dit-il, représente toujours la vérité, et le dessin ne représente que la possibilité raisonnable. » Possibilité raisonnable, oui; mais c'est là précisément la supériorité intellectuelle du dessin. Le « possible raisonnable » est supérieur à la réalité irrationnelle, parce que seul il est vrai aux yeux de l'intelligence. D'ailleurs, Blanchard n'était pas qualifié peut-être pour parler de la couleur avec beaucoup d'autorité. Il louait le coloris de Le Brun sincèrement, et, à juger par son tableau du Louvre, il n'était pas vraiment homme à faire sentir les couleurs « dans tout leur éclat et dans toute l'harmonie possible ».

Parmi les défenseurs du dessin, voyez au contraire avec quelle force et quelle précision la pensée cartésienne se manifeste. A leurs yeux, la couleur a contre elle de n'être qu'un accident, tandis que le dessin est une permanence; elle est matérielle, tandis que le dessin est spirituel; elle dépend du dessin, tandis que le dessin ne dépend pas de la couleur. « La couleur est un accident tout pur, dit J.-B. Champaigne; la forme est la vérité. » Ouvrez ensuite Descartes : « Tout ce que d'ailleurs on peut attribuer au corps présuppose de l'étendue et n'est qu'une dépendance de ce qui est étendu... Ainsi nous ne saurions concevoir par exemple de figure, si ce n'est en une chose étendue... Les couleurs, les odeurs, les saveurs et autres choses semblables ne sont rien que des sentiments qui n'ont aucune existence en dehors de ma pensée et qui ne sont pas moins différents des corps que la couleur diffère de la figure ou le mouvement de la flèche qui le cause. » On comprend, après cela, comment s'attacher à la couleur, « en faire toute son étude, c'est se laisser éblouir par l'apparence d'un beau corps, sans considérer ce qui le doit animer ». Le coloriste Titien, par exemple, « n'a jamais pensé en travaillant à ses ouvrages qu'à leur donner de la beauté et à les farder, pour ainsi dire, par l'éclat des couleurs, et non pas à représenter *régulièrement* les objets comme ils sont ». Raphaël, au contraire, a été « plus conforme à la raison », et, pour avoir rejeté les fantaisies de la couleur, et ne s'être attaché qu'à la vérité raisonnable, celle que traduit un dessin parfait, il a eu « des idées beaucoup plus nobles, plus relevées ». Ainsi parle Nicolas Mignard.

De plus, la couleur ne suppose qu'une opération matérielle,

tandis que le dessin est un acte intellectuel : « Il faut considérer, dit Le Brun, que la couleur qui entre dans ces tableaux ne peut produire aucune teinte ni coloris que ce ne soit par la matière même qui porte la teinte, car l'on ne saurait faire du vert avec une couleur rouge, ni du bleu avec du jaune. C'est pourquoi l'on peut dire que la couleur dépend tout à fait de la matière et, par conséquent, qu'elle est moins noble que le dessin, qui ne relève que de l'esprit. » Dans leurs discussions, Blanchard et Le Brun sont comme Descartes et Gassendi ou comme Henriette et Armande : « O âme! » dit Gassendi à Descartes. « O chair! » lui répond Descartes. Pour ces idéalistes, le dessin l'emporte sur la couleur, autant que la substance pensante l'emporte en dignité sur la substance étendue. Tant que l'artiste conçoit son œuvre, elle possède toutes les noblesses de la pensée; par le dessin, qui en est le signe, l'œuvre reste très proche de sa pureté originelle; mais, par la couleur, elle s'attache au sort de la matière et se fait l'associée de ses basses destinées.



IV. POUSSIN. — *Une mère dans le* Massacre des Innocents. *Grimace analogue à celle du jeune Romain de l'enlèvement des Sabines et cependant expression toute différente. Les yeux exorbités suivent la trajectoire du glaive qui va frapper l'enfant. Le cri n'est pas arraché par la douleur physique. C'est un effort surhumain pour arrêter le coup du bourreau.*

Le troisième grand argument de Le Brun contre la couleur est encore emprunté à la métaphysique cartésienne : « Le véritable mérite est celui qui se soutient de lui-même et qui n'emprunte rien d'autrui ». Or la couleur dépend du dessin, « parce qu'il lui est impossible de représenter ni figurer quel que ce soit, si ce n'est pas l'ordonnance du dessin ». Et c'est pour Le Brun l'argument le plus fort, celui qu'on ne saurait réfuter, car c'est l'argument métaphysique du *parfait*, celui dont Descartes s'est servi

pour prouver l'existence de Dieu. Le Brun avait lu et retenu le *Discours de la Méthode* : « Il y a de la répugnance que le plus parfait soit une suite et une dépendance du moins parfait ». Il savait que « la dépendance est manifestement un défaut ». Ce n'est donc pas trop dire que le philosophe dictait les sentences de l'Académie. On peut, après cela, s'étonner de la hardiesse ou de l'étrangeté de semblables raisonnements, mais on voit comment ils furent possibles et parurent probants.

*
* *

« Toute notre dignité consiste dans la pensée, dit Pascal; par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point; par la pensée, je le comprends. » C'est l'idée cartésienne employée à un usage chrétien. La Bruyère dit de même : « Les cieux et tout ce qu'ils contiennent ne peuvent pas entrer en comparaison, pour la noblesse et la dignité, avec le moindre des hommes qui sont sur la terre. » Le motif? c'est que « la proportion qui se trouve entre eux et lui est celle de la matière incapable de sentiment, qui est seulement une étendue, à ce qui est esprit, raison ou intelligence. » Les Académiciens ne pouvaient pas tout à fait dire de leur art :

La substance pensante y peut être reçue,
Mais nous en bannissons la substance étendue.

Du moins, ils ne voulurent rien admettre de la substance étendue, qui ne dût servir de langage à la substance pensante : d'où leurs idées et théories sur « l'expression ». Ces sculpteurs et ces peintres semblent n'être que des psychologues et des moralistes : ils ont mis toute leur ingéniosité à ne voir dans les qualités de la matière que des signes de la pensée. Ils ont donné le premier rôle à l'expression, c'est-à-dire à la peinture de l'âme humaine par le moyen du corps.

Lisons les Tables de la Loi académique : dans l'analyse des œuvres anciennes ou dans l'instauration de la doctrine nouvelle, l'étude de l'expression tient la même place prépondérante. On prête alors à l'expression un rôle si important qu'on la détache des autres parties de la peinture, pour en faire une étude à part.

Pour Félibien ou Testelin, qui sont de l'Académie, pour de Piles, qui n'en est pas encore, ou Dufresnoy, qui n'en fut jamais, l'expression joue dans l'art un rôle aussi important que la composition ou l'exécution; et même tout montre que les peintres, aussi bien que le public, s'intéressaient davantage à cette étude morale de la peinture qu'aux critiques trop techniques, trop matérielles, sur le dessin et la couleur, ou trop abstraites sur la composition. La curiosité morale est innée chez tous; tous alors sont avides de connaître les choses du cœur. A cette société de moralistes, il fallait des peintres psychologues.



V. POUSSIN. — *Un Sabin qui a peur et qui fuit au lieu de défendre sa fille. Ici encore le ton est de la comédie plutôt que de la tragédie. Dans ses dessins parfois, quand il n'est pas contenu par le souci du style, Poussin se laisse entrainer à des déformations physionomiques d'une verve vigoureuse. Ce n'est pas seulement par là qu'il fait penser à Daumier.*

Ce n'est pas l'Académie qui a inventé l'art d'exprimer les sentiments. Il y avait déjà longtemps que Léonard de Vinci s'était efforcé de traduire les « états d'âme », complexes par les physionomies et les gestes. Raphaël aussi, à la fin de sa carrière, avait peu à peu abandonné la plastique pure pour le jeu des physionomies. Mais c'est avec Poussin surtout que cet art psycho-physique avait trouvé sa forme achevée. Chacun des tableaux de Poussin est comme une pantomime, fixée à son moment le plus expressif. Aussi est-ce surtout à Poussin, à l'analyse de ses œuvres, que l'Académie s'en alla demander l'art d'adapter les traits du visage et les mouvements du corps à un état particulier de l'âme. Puis, guidés par Le Brun, les Académiciens entreprirent de fixer d'une façon absolue le rapport exact qui unit les modifications de l'âme aux mouvements du corps : Descartes a montré que ce qui est une « passion dans l'âme est dans le corps une action ». C'est encore chez Descartes, dans le

Traité des passions de l'âme, que Le Brun alla chercher cette science, et Nicolas Mignard pensait, comme lui, que le peintre « doit savoir la nature des émotions, comme elles sont engendrées dans l'âme et de quelle sorte elles paraissent au dehors, afin de former, sur le corps, des figures, des signes qui les fassent connaître, mais des signes véritables et naturels ».

Mais avant que l'Académie en corps fît entrer ainsi tout un traité de Descartes dans les considérants de ses sentences esthétiques, les pages de ce livre cartésien avaient été bien souvent feuilletées par chacun des Académiciens, et tous s'étaient familiarisés avec la langue du philosophe. Dès la première conférence, que fit Le Brun, juste au lendemain de l'ordonnance de Colbert, alors que tous admiraient l'art impeccable du *Saint Michel*, de Raphaël, « une personne entreprit de soutenir que ce tableau n'était pas sans défauts » : elle reprochait au bras droit d'être également arrondi de ses deux côtés, alors que, « dans quelque membre du corps que ce puisse être, un côté ne peut être enflé, que l'autre côté, qui est à l'opposite, non seulement ne diminue de sa grosseur, mais encore ne se retire et ne fasse une figure toute contraire. » Cette remarque, dit Félibien, surprit toute la compagnie. Elle eût semblé plus naturelle, si tous, ce jour-là, s'étaient rappelé l'article XI du *Traité des passions*, où il est expliqué comment un muscle se gonfle des esprits qui abandonnent le muscle voisin, « au moyen de quoi tous les esprits contenus auparavant dans ces deux muscles s'assemblent en l'un d'eux fort promptement et ainsi l'enflent et l'accourcissent, pendant que l'autre s'allonge et se relâche ».

Mais ce jour-là, Descartes eut tort : il se heurtait à Raphaël; la conclusion de l'Académie fut que « la nature n'a pas été si exacte à faire une irrégularité de contours; mais au contraire on voit dans les beaux corps et particulièrement dans les membres les plus charnus comme sont les membres et les cuisses des enfants et des femmes bien faites, une rondeur et une égalité qui détruit entièrement la proposition générale que ce particulier avait avancée. » Ce fut le seul échec essuyé par Descartes. Désormais, son autorité sera incontestée.

Deux mois plus tard, Gérard Van Obstal, le sculpteur flamand,

entreprit l'explication scientifique des gestes du Laocoon. Elle fut tirée du *Traité des passions*, de Descartes. L'auteur exposa de son mieux la théorie des esprits animaux et, si l'on veut juger de quelle façon il usa du texte du philosophe, on n'a qu'à rapprocher sa prose de celle de Descartes :

Traité des Passions, art. CXVI. *Comment la tristesse fait pâlir.*

La tristesse au contraire en étrécissant les orifices du cœur fait que le sang coule plus lentement dans les veines et que, devenant plus froid et plus épais, il a besoin d'y occuper moins de place, en sorte que se retirant dans les plus larges qui sont plus proches du cœur, il quitte les plus éloignées dont les plus apparentes étant celles du visage, cela le fait paraître pâle et décharné, principalement lorsque la tristesse est grande et qu'elle survient plus promptement...



VI. POUSSIN. — *Une femme, dans la scène de* la Manne au désert, *allaite sa mère affamée et console son enfant indigné de voir sa place prise. Les classiques aimaient ces conflits de sentiments et ils savaient les analyser dans les physionomies complexes de Poussin.*

Extrait de Van Obstal (*Conférences de l'Académie*, publiées par Jouin, p. 25).

On dit que la peur et la tristesse jointes à une douleur très grande rétrécissant les orifices du cœur, font que le sang coule plus lentement dans les veines et que, devenant plus froid et plus condensé, il occupe beaucoup moins de place. Qu'outre cela, presque tout le sang du corps, se retirant par la crainte aux environs du cœur, les parties qui en sont privées deviennent pâles et la chair moins solide, particulièrement au visage où le changement est d'autant plus visible que la peur est plus grande et plus imprévue; qu'ainsi comme les membres manquent de chaleur par le défaut du sang, on voit que la tête de Laocoon penche sur les épaules...

Voilà pourquoi la tête de Laocoon doit pencher et la raison de chacun de ses gestes.

Deux mois plus tard, à propos de la *Sainte-Famille* de Raphaël,

commentée par Mignard, c'est encore grâce à Descartes que l'on peut assurer que la joie y est bien représentée comme elle le doit être :

EXTRAIT de Mignard (*Conférences*, publiées par Jouin, p. 38.)

... Elle (la joie) fait que le cœur se dilate, que les esprits les plus chauds et les plus purs, montant au cerveau et se répandant sur le visage, particulièrement dans les yeux, réchauffent le sang, étendent les muscles, ce qui rend le front serein et donne un plus beau lustre et un plus grand éclat à toutes les autres parties.

TRAITÉ DES PASSIONS, art. CIV. *Mouvement du sang et des esprits dans la joie.*

... Les orifices du cœur se dilatent et le sang monte au cerveau... *Comment la joie fait rougir...* parce que en ouvrant les écluses du cœur la joie fait que le sang coule plus vite en toutes les veines et que, devenant plus chaud et plus subtil, il enfle médiocrement toutes les parties du visage, ce qui en rend l'air plus riant et plus gai.

Après que les peintres de l'Académie se furent ainsi familiarisés avec la science de Descartes, ils pensèrent qu'ils possédaient une connaissance de l'expression psychologique bien plus précise que leurs devanciers. Il ne leur restait donc plus qu'à consigner dans un traité théorique les résultats de cette science à l'usage du sculpteur et du peintre. Ce fut Le Brun qui s'en chargea. Le 9 février 1678, il présenta solennellement à l'Académie, présidée à cette occasion par Colbert, une série de dessins montrant les effets des passions sur le visage humain. On y voyait les déformations produites par la joie, la tristesse, la colère ou la peur, sur les sourcils et la bouche d'un homme. Nous ne pouvons reproduire ici tous ces curieux dessins dont l'influence a été certainement considérable dans notre école française et subsiste encore aujourd'hui. Mais ils étaient accompagnés d'un commentaire psycho-physiologique, où Le Brun analysait méthodiquement les passions, d'après Descartes et légitimait, par la science du philosophe les jeux de physionomie qu'il attribuait à chaque sentiment.

Ce *Traité des Passions*, par Le Brun, est le seul qui nous soit parvenu de lui. Ses conférences et son *Traité sur la physionomie de l'homme comparée à celles des animaux* ne nous sont arrivés que rédigés et résumés par d'autres. Mais ce traité suffit à bien

montrer comment Le Brun se servait de Descartes et combien il lui devait. Comme le philosophe, Le Brun pense qu'il n'y a « point de passion de l'âme qui ne produise une action corporelle », et c'est de même par l'intermédiaire des esprits animaux qu'il explique la communication entre l'âme et le corps. Le Brun emprunte aussi à Descartes sa théorie sur le siège de l'âme dans la glande pinéale et il emploie les mêmes termes pour l'exposer. Par endroits, il modifie légèrement Descartes pour les besoins de sa propre théorie; mais aucune de ces modifications ne l'écarte beaucoup de son modèle. Lorsqu'il accepte une opinion rejetée par le philosophe, il en prend l'exposé chez celui-ci et se contente de ne pas reproduire la réfutation. Il le suit pas à pas, mot à mot, dans sa classification des passions et dans leur définition. Veut-on des exemples? Voici l'admiration et l'étonnement :



VII. LE BRUN. — La peur, *d'après un Perse de la* bataille d'Arbèles, *et d'après un dessin didactique. La psychologie de Poussin avait plus de complexité et par suite plus de vie et d'imprévu. Celle de Le Brun est d'un dogmatisme un peu schématique. Cependant ces dessins pourraient encore illustrer des traités psychologiques modernes. « Dans la peur, dit Darwin, les yeux et la bouche s'ouvrent largement et les sourcils se relèvent...; les poils se hérissent..., les joues se creusent et tremblent; les yeux, découverts et saillants, fixent l'objet qui provoque la terreur... », etc.*

LE BRUN.

L'admiration est une surprise qui fait que l'âme considère avec attention des objets qui lui semblent rares et extraordinaires et cette surprise a tant de pouvoir qu'elle pousse quelquefois les esprits vers le lieu où est l'imagination (impression) de l'objet et qu'ils sont tellement occupés à considérer cette impression qu'il ne reste plus

d'esprits qui passent dans les muscles; ce qui fait que le corps devient immobile comme une statue et cet excès d'admiration cause l'étonnement.

DESCARTES, *Traité des Passions*, art. LXX.

L'admiration est une subite surprise de l'âme qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires et cette surprise a tant de pouvoir pour faire que les esprits qui sont dans les cavités du cerveau y prennent leur cours vers le lieu où est l'impression de l'objet qu'on admire qu'elle les y pousse quelquefois tous et fait qu'ils sont tellement occupés à conserver[1] cette impression qu'il n'y en a aucuns qui passent de là dans les muscles... ce qui fait que tout le corps demeure immobile comme une statue... c'est cela qu'on nomme communément être étonné.

De même, Le Brun prend à Descartes ses définitions de l'amour, de la haine, de la joie, de la tristesse, etc., et les explications physiologiques qui permettent de passer de la cause psychologique à l'effet physique. Le Brun se contente d'alléger ou de rajeunir parfois le style de Descartes. Voici l'amour :

LE BRUN.

Dans l'amour quand elle est seule, c'est-à-dire quand elle n'est point accompagnée d'aucune forte joie ou désir ou tristesse, le battement du pouls est égal et plus fort que de coutume. On sent une douce chaleur dans la poitrine et la digestion des viandes se fait doucement dans l'estomac en sorte que cette passion est utile pour la santé.

DESCARTES, *Traité des Passions*, art. XCVII.

Je remarque en l'amour, quand elle est seule, c'est-à-dire quand elle n'est point accompagnée d'aucune forte joie ou désir ou tristesse, que le battement du pouls est égal et beaucoup plus fort que de coutume, qu'on sent une douce chaleur dans la poitrine et que la digestion des viandes se fait plus promptement dans l'estomac en sorte que cette passion est utile pour la santé.

Naturellement, dans la haine, les symptômes sont contraires : le pouls est « plus petit et plus vite »; on sent des froideurs mêlées de je ne sais quelle chaleur âpre et piquante, et les digestions deviennent difficiles. Mais Descartes, au goût de Le Brun, n'entre pas dans le détail assez précis. Fort du principe emprunté au philosophe, d'après lequel « l'âme est jointe à toutes les

1. Remarquer que l'imprimeur de Le Brun a lu *considérer*.

parties du corps », le peintre montre d'abord comment l'action de l'âme doit se faire sentir surtout au visage, aux yeux qui obéissent au cerveau, à la bouche qui est spécialement attachée aux impressions du cœur : d'où les innombrables transformations de la figure humaine. De cette mécanique minutieuse, chaque rouage est isolé et étudié par Le Brun. Puisque l'espérance, comme l'a montré Descartes, est un état intermédiaire, « toutes les parties du corps sont suspendues entre la crainte et l'assurance ». Or, dans l'état de crainte, les sourcils sont élevés, et, dans l'assurance, ils gardent leur position normale. Additionnez : pour l'espérance, vous avez un sourcil qui s'élève d'un côté, tandis que l'autre reste en repos. Ainsi les froncements des sourcils, les rides du front, les grimaces de la bouche composent un vocabulaire dont les combinaisons doivent exprimer avec précision la complexité des passions humaines.



VIII. LE BRUN. — La haine, *d'après un dessin de Le Brun. Spencer pense que nos passions sont l'héritage affaibli d'anciens instincts et que les mouvements qui les expriment sont la répétition de gestes qui autrefois eurent leur utilité. « Le grincement des dents, la dilatation des yeux et des narines reproduisent les actions de la bête féroce qui égorge sa proie.... Le léger retroussis de la lèvre supérieure chez l'homme qui gronde ou ricane est une survivance de l'attitude de son ancêtre découvrant d'énormes canines quand il attaquait son ennemi, ainsi que nous le voyons faire aux chiens.... » Le Brun eût été enthousiasmé de ces théories qui expliquent notre physionomie par des survivances de l'animalité primitive. Il a cherché des relations entre l'homme et l'animal. Mais sur ce point le cartésianisme ne pouvait le servir.*

Descartes n'avait parlé que des effets les plus généraux des passions; Le Brun précisa. Bien mieux, il pensa trouver, entre le caractère et la physionomie, des harmonies non moins certaines qu'entre les modifications de l'âme et les mouvements du corps. Ses savantes études sur la physionomie ne nous ont pas été conservées comme son *Traité sur les Passions.* Nivelon nous explique que c'était se préparer bien des représailles que de prêter à tel visage les penchants de l'animal auquel il ressemble.

Nivelon lui-même, dans son manuscrit, se contente de montrer que le nez aquilin suppose la magnanimité de l'aigle. De cette remarque, aucun nez, si auguste qu'il fût, ne pouvait se fâcher. Mais comment donner aux grosses lèvres l'intelligence de l'âne, aux longs cous la lâcheté du cerf, aux nez aplatis les instincts du cochon? Bien qu'il nous reste quantité de dessins de Le Brun et quelques mots obscurs de Nivelon, l'essai reste peu compréhensible; pourtant on y découvre sans peine une application encore de la science cartésienne.

Nivelon nous apprend que l'ouvrage comprenait trois parties. D'abord des portraits d'après l'antique, pour montrer quels traits du visage correspondent aux principaux penchants; ensuite des têtes d'hommes rapprochées de têtes d'animaux; enfin des dessins particuliers pour expliquer le mouvement des yeux chez les hommes et chez les bêtes. Or, l'examen attentif de ces dessins et les figures géométriques tracées sur ces têtes par Le Brun m'ont convaincu qu'il expliquait les conformations de têtes par les mouvements habituels des esprits animaux. Un exemple : trois têtes d'hommes; la première a les yeux horizontaux; la seconde a les yeux inclinés vers le nez ; la troisième a les yeux relevés du côté du nez; tout prouve, d'après les visages d'empereurs romains mis à côté, que Le Brun voit dans le premier cas un caractère bien équilibré, dans le second un caractère bestial, dans le troisième un caractère idéaliste. Pourquoi? parce que la direction des yeux donnant celle des impressions ou esprits animaux, il est évident que le second visage montre une convergence des esprits animaux vers le nez ou la bouche, c'est-à-dire vers les sensations physiques, tandis que les yeux du troisième sont dirigés vers la glande pinéale qui est le siège de la pensée.

* *
*

La ressemblance, ou pour mieux dire, l'identité n'est pas moins frappante entre la théorie cartésienne du vrai et la recherche académique du beau. Les Le Brun, les Perrault et les Champaigne, avec moins de force et de décision dans la pensée, poursuivaient bien dans l'art le même idéal que Descartes avait réalisé dans l'ordre de la connaissance. Dans sa *Ve Méditation*, Descartes

écrit ces deux phrases, qui me semblent contenir toute sa philosophie : « La vérité est une même chose avec l'être », et un peu plus loin : « Toutes choses que je connais clairement et distinctement sont vraies. » Que l'on rapproche de ces idées et de ces citations quelques confidences de Poussin : « Mon naturel me contraint de rechercher les choses bien ordonnées, fuyant la confusion qui m'est contraire et ennemie, comme est la lumière des obscures ténèbres. » Ce que sont ces choses bien ordonnées, la correspondance de Poussin ou ses conversations avec Bellori nous l'apprennent. Les choses bien ordonnées, étrangères à la confusion des ténèbres, sont celles que découvre une intelligence qui « conduit ses pensées par ordre ». Lorsque Poussin a « trouvé la pensée » du *Ravissement de saint Paul*, il attend encore pour commencer l'ébauche et ne se met au travail que lorsque chacune des parties du tableau et leur enchaînement a été conçu dans son esprit. Cet effort logique que Poussin fait naturellement, instinctivement, pour chacune de ses compositions, devient une loi nécessaire aux yeux de Le Brun et des Académiciens. Dans cette même satisfaction d'une pensée bien conduite, où Descartes avait discerné la vérité absolue, Le Brun plaça la beauté souveraine.



IX. LE BRUN. — La douleur, *d'après un dessin didactique. Ce sont les mêmes signes physionomiques que chez le jeune Romain dont une Sabine tire les cheveux. Mais les visages chez Le Brun sont toujours d'un type plus généralisé et l'expression est moins vivante que chez Poussin.*

La réalité n'entrera donc dans l'art qu'après avoir reçu, dans l'esprit de l'artiste, la même élaboration qui, dans l'intelligence du savant, la transforme en vérité scientifique. Pour Descartes, la science est faite lorsque les propositions vraies sont enchaînées de manière à former un système de déductions. Pour Le Brun, le sujet est « raisonnable » et la conception du tableau belle, lorsque toutes les circonstances de temps, de lieu, de personne, qui sont comme la matière même de la composition, sont dirigées vers l'idée à démontrer. L'œuvre sculptée ou peinte, même si elle a été conçue sans les secours de la syllogistique, doit pouvoir

s'analyser sous forme de syllogisme; le spectateur, capable de goûter les nobles joies de la raison, peut alors donner à son admiration un fondement logique. Les éléments que la réalité fournit à l'artiste, données de l'histoire ou effets de la nature, doivent subir cette élaboration.

L'histoire d'abord. Sans doute, lorsque à l'Académie on traite de l'exactitude historique, on commence par l'exalter et la déclarer inviolable. On met volontiers sur le compte de l'ignorance les inexactitudes et les anachronismes que l'on relève dans les toiles des artistes antérieurs; « mais à présent, dit Champaigne, que la peinture est au plus haut degré de perfection qu'elle n'a été de ce siècle, nous ne devons point commettre de fautes contre l'histoire, qui est si féconde d'elle-même et capable de fournir tant de riches matières... » Et, à plusieurs reprises, il arrive que Champaigne défende ainsi la vérité historique avant tout. Mais il s'en faut que ce précepte soit toujours suivi : au contraire, dans chacune des discussions soulevées, c'est toujours ce principe de l'exactitude qui est sacrifié à d'autres principes plus chers à l'esprit académique.

Lorsque Le Brun analyse le tableau de Poussin, *Les Hébreux recueillant la manne dans le désert*, il se trouve quelqu'un pour reprocher au peintre d'avoir représenté les Hébreux au moment où la manne tombe, alors que dans la Bible elle était tombée durant la nuit et que les Hébreux la trouvèrent le matin à terre. Le même critique désapprouve Poussin qui a représenté ces mêmes Hébreux affamés, alors que la veille, dit la Bible, il pleuvait des cailles. La réponse de Le Brun à ces reproches nous enseigne à quel moment précis le respect de l'histoire doit céder à des scrupules plus élevés. Poussin a voulu représenter les effets de la miséricorde divine secourant les misères humaines : c'est là l'idée qui donne un sens à toute la scène et que chaque épisode du tableau éclaire de son jour particulier. Or cette idée ne pouvait apparaître avec clarté et évidence que si l'on rendait simultanés, sur la toile, deux événements qui, dans la réalité, avaient été successifs, si l'on montrait la manne tombant pour des Hébreux affamés, — non pour des Hébreux repus. Poussin a transformé l'histoire, non par ignorance, mais par intention. L'histoire fournit les éléments; mais ils ne prennent leur signification véritable que s'ils sont reliés les uns aux autres par la

pensée du philosophe ou de l'artiste. Pour être beaux, comme pour être vrais, les faits doivent être organisés par la raison.

Bien mieux, il y a souvent dans les scènes historiques des détails fâcheux qui leur enlèvent leur vrai caractère. Regardez *Eliézer et Rébecca* de Poussin. Champaigne reproche à l'artiste d'avoir négligé le texte de la Bible. Dans la Bible, Eliézer est accompagné de onze chameaux, et c'est pour avoir désaltéré ces chameaux que Rébecca reçoit l'offre d'un fiancé et toutes sortes de bijoux par surcroît. Cherchez sur la toile de Poussin : pas trace de chameau. Champaigne en est contrarié. Mais la lucide philosophie de Le Brun a tôt fait de trouver une réponse excellente : Poussin n'a pas voulu peindre une scène de l'histoire; il a simplement pris dans la Bible une anecdote qui lui donnait occasion de montrer la surprise et le bonheur chez une jeune fille, et les effets variés, produits par contre-coup chez ses compagnes. C'est « la demande en mariage imprévue ». Un tel tableau doit satisfaire notre intelligence, avant de s'accorder avec nos connaissances en histoire sainte. Les chameaux pouvaient figurer avantageusement dans une aventure de Chanaan, au temps de Jacob; au temps de Louis XIV, leur présence n'est-elle pas incompatible avec « la politesse d'une entrevue galante »?

Qu'est-ce à dire, encore une fois, sinon que les faits en eux-mêmes sont peu de chose? Ils ne valent que par ce qu'ils disent à notre raison et ils ne lui parlent que s'ils s'organisent comme les mots d'une même phrase. La présence de onze chameaux n'est, après tout, qu'un détail fortuit, une vérité isolée, sans valeur; l'offre de bijoux à une jolie fille, les sentiments variés ressentis à cette vue par ses amies, voilà qui est de tous les temps, voilà une action dont toutes les intelligences peuvent juger la vérité des effets.

C'est pour la même raison qu'à la même époque, Racine et Boileau enseignaient la théorie littéraire du vraisemblable et non la théorie du vrai. La vraisemblance est la forme sous laquelle la vérité doit entrer dans l'art, parce qu'elle est la vérité raisonnable. Dans sa tragédie d'*Alexandre*, Racine fait combattre Porus sur un cheval; il est constant néanmoins que Porus montait un éléphant. Le poète le savait et ses contemporains ne l'ignoraient pas. Mais le moyen de chevaucher galamment un éléphant! Porus, Racine et la pièce eussent croulé sous le ridicule. Il fallait donc

chercher pour Porus une monture qui, au XVIIe siècle, à la cour de Louis XIV, produisît le même effet qu'un éléphant sur les bords de l'Indus, au IVe siècle avant Jésus-Christ. Le Brun s'est fort bien aperçu de cette similitude entre la peinture et la littérature de son temps, et, très intelligemment, il explique à la Compagnie la supériorité du vraisemblable, qu'approuve la raison de tous les temps, sur le vrai qui, le plus souvent, n'a pour lui que l'expérience, c'est-à-dire le témoignage d'un moment.

Après l'histoire, la nature. Il ne suffit pas qu'un effet soit tiré de la nature pour qu'il paraisse vrai. Bourdon critique les invraisemblances du soleil couchant : « plus ces accidents sont bizarres, plus il est nécessaire d'en prendre des notes ; et comme ils ne sont que momentanés, il faut être prompt à les copier tels qu'ils se montrent, non pas cependant pour les employer sans y rien changer ; *car quelque fidèle que soit la représentation d'une chose qu'on aura vue dans la nature, si, dans sa singularité, elle s'éloigne trop de la vraisemblance, inutilement voudra-t-on la faire passer pour vraie* ; c'est de plus un des grands principes qu'il ne faut rien outrer, et par conséquent la nature n'est pas imitable lorsqu'elle tombe elle-même dans le vice. » Ainsi la réalité ne peut être vraie que si elle est vraisemblable. Seules, des vérités générales et moyennes ont chance de paraître évidentes. Les effets naturels doivent toujours être des effets probables.

Ici encore, la critique d'art s'éclaire par la littérature et aide, en retour, à l'expliquer. On va répétant que l'art de nos classiques fut un art naturaliste et, sans doute, les poètes cherchaient alors à reproduire la nature ; mais la nature qu'ils poursuivaient est toujours une nature générale ; or les naturalistes de tout temps, et c'est ce qui les caractérise, reproduisent la réalité dans ce qu'elle a de plus particulier et de plus concret : ils préfèrent une note prise sur un fait réel, même bizarre, à une vérité probable, et il n'est pas rare que la superstition du fait observé leur fasse perdre tout respect de la vraisemblance. Cette distinction entre deux naturalismes, celui du vrai et celui du vraisemblable, apparaît déjà chez les classiques eux-mêmes. La Bruyère est à l'affût des vérités bizarres ; il les collectionne d'après nature. Ce n'est point ainsi que procèdent Racine et Molière. Ils sont moins près de la réalité immédiate ; leurs peintures n'en sont que plus *probables ;* elles portent leur évidence en elles-mêmes ; celles de la Bruyère ont

déjà besoin du contrôle et, parfois, des explications de l'histoire.

Les données de la nature doivent subir une autre élaboration encore avant d'entrer dans une composition « raisonnable ». Les peintres de l'Académie auraient volontiers étendu l'ordonnance logique jusqu'aux détails fortuits d'un paysage, en attachant à chacun d'eux une signification utile au sujet. Pourtant, ces « peintres d'histoire » accordaient peu de place à la nature : depuis Poussin, le goût s'était perdu des majestueux décors dont les accidents du sol et les grands nuages entourent les scènes humaines. Un seul élément de la nature semble les avoir préoccupés : la lumière, sans doute parce qu'on en parlait beaucoup à l'atelier. C'est à la lumière qu'on demanda de compléter le sens d'une scène représentée : « La lumière, dit Bourdon, fait partie du sujet que le peintre doit traiter. » Et il ajoute que le peintre doit « examiner dans quelle partie du jour et sous quel ciel la chose qui constitue son sujet *a dû se passer* ». Bourdon et, avec lui, Le Brun et l'Académie entière demandent que la lumière de l'aube soit choisie pour les batailles, parce que c'est à ce moment que les attaques commencent; ils veulent que le lever du soleil éclaire une scène joyeuse parce que sa lumière dispose à la joie; ils ne conçoivent une scène de repos, *Jésus et la Samaritaine*, qu'à midi, l'heure de la sieste; les bruyantes et volupteuses bacchanales doivent s'ébattre dans la lumière chaude d'un après-midi d'automne.



X. LE BRUN. — L'admiration, *d'après un dessin didactique. L'expression prend quelque intérêt si on replace cette figure dans la scène pour laquelle Le Brun l'a imaginée. C'est une des femmes qui, dans le tableau* la Famille de Darius, *voient entrer dans leur tente le jeune roi de Macédoine, après sa victoire à Arbèles. Chez la mère du roi Darius et chez sa femme, c'est le sentiment de douleur qui domine. Chez sa plus jeune fille, c'est d'abord la curiosité, puis l'admiration et bientôt l'amour. Les contemporains aimaient cette psychologie pittoresque et ils en saisissaient sans effort les intentions.*

Sans doute, il y a ici, non pas seulement un besoin de ogique, mais un désir de coordonner en un sentiment unique et harmonieux toutes les impressions d'un tableau; c'est la thèse déjà fortement exprimée par Poussin, dans sa lettre fameuse sur les modes particuliers à chaque sujet, et c'est aussi la grande idée romantique, la nature prenant part aux tristesses et aux joies humaines. Mais les peintres du XVIIe siècle voulaient, avant tout, faire rentrer dans la composition logique de l'œuvre, rattacher à l'idée du sujet, même tout ce qui est généralement sans signification et reste en dehors des choses explicables, et jusqu'aux accessoires de la composition. Et ce besoin de montrer le sujet dans toute son évidence fit la fortune de l'allégorie et de la mythologie.

Depuis longtemps, il est vrai, les figures allégoriques étaient comme une nécessité, dans la peinture et la statuaire décoratives. Mais pour les peintres et les sculpteurs qui en avaient usé avec le plus de bonheur, pour les Vénitiens comme pour les Flamands, l'allégorie, jusque-là, était surtout une occasion de créer de belles formes; avec Le Brun et son école, elle revint à son origine idéale et, de plastique qu'elle était chez Rubens et Véronèse, elle ne fut plus guère que psychologique. L'allégorie est un procédé très commode pour expliquer le sens d'une scène réelle. Lorsque Le Brun représente Louis XIV partant pour la guerre contre les Hollandais, nous ne comprendrions sans doute pas avec quelle prudence l'expédition a été préparée, avec quel courage elle sera conduite, si le monarque n'était accompagné des deux déesses personnifiant ces vertus. Aussi les scènes modernes ont-elles plus besoin de l'allégorie que les scènes antiques : le commentaire allégorique est d'autant plus nécessaire que le fait représenté est plus réel. Les épisodes de l'histoire ancienne ont, en effet, un sens traditionnel qu'il est à peine besoin d'évoquer. De plus, on peut donner aux personnages antiques des expressions tout à fait conformes au langage des passions : avec Jupiter ou Moïse, les peintres en prennent à leur aise. Avec Louis XIV, il n'en va pas ainsi. Dans les scènes contemporaines, le peintre le plus habile est gêné par la nécessité de la ressemblance. Sans compter que le respect dû aux augustes visages interdit de leur prêter même les plus héroïques grimaces. Quel secours alors dans l'allégorie! Boileau en usera tout pareillement : au passage du Rhin, à



Cl. Hachette.

LE BRUN : LA FAMILLE DE DARIUS

D'après une Gravure.

l'assaut de Namur, ce ne sont pas les combattants qui hurleront dans la fureur de la lutte ; Bellone et la Discorde se chargeront de ces démonstrations violentes. Ainsi, dans la fumée des batailles de Le Brun, des déesses s'agitent et crient ; mais toute cette agitation et cette rage ne dérangent pas la paisible majesté du grand roi, que rien n'émeut au-dessous. Le peintre double ainsi la scène réelle d'une action idéale qui en donne le sens. Il peut construire des êtres selon la raison, qui dans toute leur personne ne feront qu'exprimer le courage ou l'amour, la haine ou la terreur.



XI. LE BRUN. — L'extase, *d'après un dessin didactique. C'est un des sentiments dont l'expression a le moins de précision. Ce n'est que par les circonstances extérieures que le peintre parvient à distinguer l'extase mystique et l'extase amoureuse.*

Un tableau bien ordonné n'est donc qu'un système logique et serré. Tant de rigueur dans la composition aboutit naturellement à l'unité parfaite, non à cette unité pittoresque qui satisfait la vue par un ensemble harmonieux, mais à cette unité logique qui s'analyse comme le mécanisme d'un drame ou d'un raisonnement. Une telle unité se reconnaît à ce qu'on ne peut rien lui retrancher ; dans l'organisme, tout sert ; ce qui est inutile est éliminé. Les curieux du *Banquet d'Emmaüs*, l'âne et le bœuf de *La Nativité*, les chameaux d'*Éliézer*, autant d'inutilités ! Poussin lui-même a quelquefois laissé dans ses tableaux des personnages dont l'action était nulle et l'expression psychologique absente ! N'y a-t-il pas dans *Les Aveugles de Jéricho* une femme dont le visage et toute la personne sont dénués d'expression? C'est là un oubli regrettable. L'Académie estime que cette femme, puisqu'elle n'assiste pas activement au drame moral que représente le tableau, n'a aucun droit d'y figurer.

Ces artistes n'ont pas fait, pour ainsi dire, une remarque qui ne puisse se rapporter à un goût de logique, et, dans leurs Conférences, on n'entend que critiques ou réserves pour les œuvres dont l'unité résulte seulement de l'équilibre des lignes ou de l'harmonie des couleurs. Une telle prédominance de la psycho-

logie et de la logique est rare dans l'histoire de l'art : chez Vinci seul, pourrait-on la rencontrer; mais Vinci est en tout une exception. A quelle école les peintres de l'Académie ont-ils appris que la beauté n'est que la satisfaction d'une intelligence bien conduite? Encore une fois, c'est Descartes qui enseigne à Le Brun, comme à tous les esprits du siècle, que rien ne fournit de joie plus haute qu'une solide architecture d'idées.

*
* *

Et maintenant que nous connaissons les idées, allons voir les œuvres; prenons pour guide Perrault, le disciple de Descartes, l'ami de Le Brun; c'est lui qui nous apprendra comment il faut regarder un tableau bien composé. Nous entrons avec lui dans l'antichambre du roi, à Versailles, où se trouvent deux toiles de même taille : *Les Pèlerins d'Emmaüs*, de Véronèse, et la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, de Le Brun. Arrêtons-nous devant la seconde, et écoutons le commentaire de Perrault :

C'est un véritable poème où toutes les règles sont observées. L'unité d'action, c'est Alexandre qui entre dans la tente de Darius. L'unité de lieu, c'est cette tente où il n'y a que les personnes qui s'y doivent trouver. L'unité de temps, c'est le moment où Alexandre dit qu'on ne s'est pas beaucoup trompé en prenant Éphestion pour lui, parce qu'Éphestion est un autre lui-même. Si l'on regarde avec quel soin on a fait tendre toutes choses à un seul but, rien n'est de plus lié, de plus réuni et de plus un, si cela se peut dire, que la représentation de cette histoire ; et rien en même temps n'est plus divers et plus varié si l'on considère les différentes attitudes des personnages et les expressions particulières de leurs passions. Tout ne va qu'à représenter l'étonnement, l'admiration, la surprise et la crainte que cause l'arrivée du plus célèbre conquérant de la terre, et ces passions, qui n'ont toutes qu'un même objet, se trouvent différemment exprimées dans les diverses personnes qui les ressentent.

Et Perrault nous montre chez les vingt personnages qui, tous, ont les yeux fixés sur Alexandre, la variété des sentiments que peut produire une même cause. La mère de Darius « abattue sous le poids de sa douleur et de son âge » ; la femme de Darius « non moins touchée, mais ayant plus de force, regarde, les yeux en larmes, celui dont elle craint et attend toutes choses » ; Statira

« dont la beauté est encore plus touchante par les pleurs qu'elle répand » ; Pandatis, « plus jeune et par conséquent moins touchée de son malheur, fait voir dans ses yeux la curiosité de celles de son sexe et en même temps le plaisir qu'elle prend à contempler le Héros dont elle a ouï dire tant de merveilles ». Je passe sur les esclaves prosternés, sur les lâches eunuques, sur les femmes « qui paraissent mêler à leur crainte un peu de cette confiance qu'elles ont dans l'honnêteté qui est due à leur sexe ». Et ce commentaire de Perrault n'ajoute à l'œuvre aucune subtilité; avec le traité des passions en mains, il est facile de retrouver dans l'œuvre toutes ces intentions psychologiques; il s'en faut même de beaucoup que Perrault les ait toutes exprimées.

Tournons-nous maintenant vers la toile de Véronèse : « Ici, les personnages ne semblent pas se voir les uns les autres, et il n'y a que la seule volonté du peintre qui les ait fait trouver dans le même lieu. » D'où la conclusion : « Je compare les ouvrages de nos excellents modernes à des corps animés, dont les parties sont tellement liées les unes avec les autres qu'elles ne peuvent pas être mises ailleurs qu'au lieu où elles sont; et je compare la plupart des tableaux anciens à un amas de pierres ou d'autres choses jetées au hasard, et qui pourraient se ranger autrement qu'elles sont sans qu'on s'en aperçût. » Et c'est tout pour Véronèse. Rien pour le jeu harmonieux des lumières, pour la noblesse des attitudes, pour la sereine beauté des figures, pour la splendeur des chairs roses ou mates, pour la caresse des satins et des velours, rien pour le désinvolte prestigieux de la brosse.

Perrault est-il donc insensible à d'aussi rares qualités? Assurément non. Seulement si Perrault nous demandait pourquoi Véronèse a mis dans un tableau de piété des portraits de Vénitiens barbus, de Vénitiennes à la chair florissante, des enfants et des chiens, sans doute nous ne trouverions que la réponse naïve du peintre aux questions sévères de l'Inquisition : « Les peintres prennent de ces licences que prennent les poètes et les fous » et « lorsque dans un tableau il leur reste un peu d'espace, ils l'ornent de figures d'invention ». Si nous demandions, au contraire, à Perrault pourquoi il y a chez Le Brun des esclaves et des eunuques, des nourrices, des filles, des femmes et des mères, Perrault nous répondrait que c'est pour montrer toutes les variétés d'admiration, l'admiration et la douleur, l'admiration

et la curiosité, l'admiration et la crainte. Et si nous demandions encore pourquoi ces personnages ressentent de tels sentiments, Perrault nous répondrait qu'ils ont *dû* les ressentir. La situation morale une fois donnée, elle déroule la série de ses conséquences; l'intelligence cartésienne de Perrault suit ces déductions et y trouve une joie philosophique. Pour lui, la ligne et la couleur charment les yeux; « la naïve expression des mouvements de l'âme va droit au cœur »; seule, la composition s'adresse à la raison et « lui fait ressentir une joie moins vive à la vérité, mais plus spirituelle et plus digne d'un homme ».

Le jour où Le Brun avait présenté au roi son *Traité des passions humaines*, ce n'était pas seulement Louis XIV, mais Perrault et Colbert et toute la France qui déclaraient Le Brun « le plus grand peintre de l'univers » : Le Brun avait pris une conscience nette de toutes les beautés de la peinture; il possédait les raisons philosophiques du beau absolu, aussi bien que les recettes techniques pour l'atteindre. L'Académie royale s'était proposé un enseignement parfait et la recherche d'un idéal artistique, aussi incontestable que la vérité scientifique. Lorsqu'elle jugea son œuvre terminée, il était naturel qu'un Perrault, tout plein de l'orgueil académique, entonnât le *Te Deum* triomphal : « Nous devons à la philosophie de Descartes, disait peu après l'abbé Terrasson, l'exclusion des préjugés, le goût du vrai, le fil du raisonnement qui règnent dans les bons écrits modernes, depuis l'établissement des trois Académies. »

Il n'est pas, dans le monde des idées, de doctrines qui nous paraissent plus éphémères que les théories esthétiques. Elles participent à la fois de l'instabilité de nos goûts et de la fragilité de tout système. Les doctrines de nos académiciens n'ont pas eu un meilleur sort, et même, elles paraissent avoir bénéficié d'une particulière défaveur. Les traités d'esthétique ne les mentionnent jamais. Pourquoi donc un tel dédain? C'est, sans doute, parce que ces peintres cartésiens se montrèrent trop gauches dans le jeu des idées abstraites et l'emploi de la langue philosophique pour avoir droit de cité parmi les professionnels. Elles ont pourtant une qualité bien rare; elles sont profondément sincères; elles ont été senties fortement; il ne faut pas y reconnaître un jeu artificiel de logiciens, mais un effort de praticiens qui cherchent laborieusement à raisonner leur empirisme. Le plus grave tort de ces

esthéticiens est d'avoir trop cru à la valeur pratique de cette spéculation. Comme tous leurs contemporains, ils pensaient que la beauté réside dans l'application de règles qu'il s'agit seulement de bien connaître. Ils se plaçaient au point de vue de l'action, comme le législateur qui veut agir sur les mœurs; enseigner, pour eux, c'est légiférer. Mais pour l'historien qui cherche seulement dans les lois le reflet des mœurs, la législation académique nous présente l'expression la plus significative de l'idéalisme de nos classiques. Les critiques littéraires de ce temps avaient la même foi dans les préceptes; mais ils sont bien loin d'avoir saisi avec la même force les principes profonds de leur esthétique. Sur ce point, Le Brun fait une autre figure que Boileau.



CHAPITRE III

L'ACADÉMIE ROYALE ET LA FOIRE SAINT-GERMAIN

LA PEINTURE FLAMANDE A LA FOIRE SAINT-GERMAIN || L'IMMIGRATION FLAMANDE AU XVII[e] SIÈCLE || LE MÉTIER DES FLAMANDS || L'OPPOSITION AUX DOCTRINES ACADÉMIQUES, MIGNARD ET LE BRUN; FÉLIBIEN ET DE PILES, RUBÉNISTES ET POUSSINISTES || C'EST L'INFLUENCE DE RUBENS QUI L'EMPORTE A LA FIN DU SIÈCLE || ASPECTS DIFFÉRENTS DE CETTE QUERELLE ENTRE LE DESSIN ET LA COULEUR, A TRAVERS LES AGES.



Sous l'ancienne monarchie, chaque année, le 3 février, s'ouvrait à Paris la foire Saint-Germain; elle durait parfois jusqu'au dimanche des Rameaux. Elle s'abritait sous une double halle dont les gens d'alors admiraient fort la charpente et qui occupait l'emplacement du marché Saint-Germain actuel. « Le seul couvert de la foire Saint-Germain, dit l'abbé de Marolles, est une ville tout entière où se trouvent, en certaines saisons, une infinité de choses pour la satisfaction des curieux. » Cette foire remontait à Louis XI qui l'avait octroyée à la grande abbaye. Le public la fréquentait beaucoup; les distractions y étaient si nombreuses que le commerce ne semblait être qu'un prétexte. Des auberges, des spectacles, des attractions de toutes natures voisinaient avec les boutiques de friandises et de bijouterie. Le commerce y était franc, et c'est à la faveur de cette franchise que les peintres étrangers et en particulier les Flamands, qui entraient alors à Paris à pleines portes, venaient offrir leurs œuvres au public.

Les témoignages ne manquent pas sur l'intérêt que les Parisiens

trouvaient alors à se promener à la foire Saint-Germain, devant les boutiques de tableaux. Un avocat au Parlement, Rodolphe Botorée[1], publiait, en 1612, une description de Paris, en vers latins, où l'on voit passer les principales curiosités artistiques de la grand'ville, au temps du roi Henri. Notre-Dame avec son saint Christophe géant et la statue de Philippe de Valois, les effigies royales du palais, les reliques de la Sainte-Chapelle, les peintures de la galerie du Louvre; la façade de l'hôtel de ville et la statue de Henri IV; et dans les églises du Marais le tombeau du cardinal de Birague et le saint François de Germain Pilon. Et il n'oublie pas la foire Saint-Germain, le grand événement artistique de l'année. Combien de Parisiens, sans elle, auraient vécu ignorants des choses de la peinture!

Notre avocat est un assidu des boutiques : « Parmi les splendeurs et les richesses de la foire, c'est la peinture qui surtout me ravit, bien plus que toutes les autres merveilles. Pierreries et tout ce qui attire la richesse et le luxe, je ne le juge pas digne d'une longue contemplation; mais je ne puis me détacher des peintures et, devant l'art de Zeuxis, mes yeux se repaissent sans pouvoir se rassasier de l'œuvre de quelque nouvel Apelle, Michel-Ange ou Raphaël. » Et il ajoute que, soit qu'il s'agisse de quelque œuvre ancienne, digne de ces grands noms, soit de quelque œuvre française ou flamande — car les Flamands excellent dans les arts de la couleur (*valent Belgae arte colorum*) — ces tableaux qui sont exposés au plus offrant présentent, en attendant, une exquise pâture aux yeux des amateurs (*cupidis mirabile pabulum ocellis*). Après quoi, il s'attarde à une description d'un martyre de saint Laurent, dont il ne dit pas l'auteur; et il est probable qu'il cède, en cette affaire, au plaisir d'écrire des vers latins sur un sujet dramatique, au moins autant qu'à celui d'évoquer un tableau. Il conclut qu'il ne connaîtra plus d'autre distraction et qu'il veut consacrer à la peinture tous les loisirs que lui laisseront les procès.

Un peu plus tard, en 1630, le sieur Auvray[2] parle aussi, dans le style précieux de son temps, du plaisir qu'il trouve à flâner devant

1. Rodolphi Botorei in magno Franciæ consilio advocati Lutetia. Lutetiæ Parisiorum Ex typ. Rolini Thierry via Jacobaea, sub sole aureo MDCXII.

2. Lettres du sieur Auvray (Paris, Ant. de Sommaville, 1630, in-8°, p. 347) cité par *Revue universelle des Arts*, XXI, p. 116.

les boutiques de la foire Saint-Germain : « Il y a des tableaux qui donnent des appétits qu'on ne peut contenter qu'en automne et d'autres qui promettent beaucoup et qui ne peuvent rien tenir. » Notre amateur aura, sans doute, beaucoup admiré quelques natures mortes de fruits ou de gibier et il veut dire que cette merveilleuse peinture peut allumer la gourmandise, mais non la satisfaire. Un peu plus loin, il décrit de petits tableaux où l'on reconnaît facilement des compositions à la manière de Breughel ou de Franken : « On n'inventa jamais de si agréables tromperies, car dans une chambre de fort peu d'espace, ils nous font admirer une galerie semblable à celles du Louvre et quelquefois une allée aussi spacieuse que la plus grande des jardins de Fontainebleau. Bien d'avantage, ils sont rusez jusqu'à ce point qu'ils mettent bien souvent un grand miroir parmi leurs peintures, afin que les courtisans et les dames agenceans leurs fraises et leurs colets, ils leur fassent voir une seconde fois la beauté de leurs ouvrages sans les regarder. » Près d'un siècle plus tard, nous retrouverons cette habile présentation dans la boutique de Gersaint peinte par Watteau, où des glaces sont mêlées aux tableaux pour que les caillettes puissent se reposer de la peinture en regardant leur minois et en tapotant leurs frisures.

Une gravure du milieu du XVIIe siècle présente la foire sous un aspect qui n'est pas celui qu'a décrit l'abbé de Marolles ; elle n'est plus abritée sous la fameuse charpente. Les boutiques ont débordé hors de l'abri et maintenant vingt îlots carrés, ouvrant chacun une vingtaine d'étalages, cinq sur chaque face, s'alignent sur cinq rangs qui emplissent une place rectangulaire. On dirait un camp romain. Les oisifs et les amateurs circulent dans les allées à angles droits entre les boutiques ouvertes à la rue et abritées d'auvents. On pénétrait dans ce clos par quatre portes ; quand on venait de la rue Guisarde, à droite en entrant, se présentait le pavillon consacré aux marchands étrangers : Flamands, Anglais, Allemands et Hollandais ; à gauche le pavillon réservé à la librairie, aux tableaux à l'huile, à la détrempe et les tailles-douces. Nos Flamands, qui habitaient généralement rue du Sépulcre, la rue du Dragon actuelle, venaient par la rue du Four ou la rue du Vieux-Colombier. De leur atelier à leur boutique de la foire, il ne leur fallait pas trois minutes et pourtant cela suffisait pour que l'on fît de mauvaises rencontres et pour que les

exempts appostés par la maîtrise arrêtassent au passage les tableaux et le peintre.

La maîtrise supportait impatiemment que des étrangers pussent vendre leurs œuvres en liberté. Elle fit bien des tentatives pour s'opposer à la vente des peintures flamandes. Le 2 mars 1623, les maîtres jurés[1], en pleine foire, faisaient saisir, sous la halle, une *Nativité*, chez un certain Français Boulony « flament de nation »; un *Christ au denier*, sur cuivre, chez Corneille Devaux « aussi flamand » et de même, chez Pierre Van Haecht « flamand de nation, demeurant à Anvers » et chez Antoine Vandrebuch. Quelques jours plus tard, le 10 mai, c'est à Pierre Van Boucle, fils de Charles Van Boucle, que l'on s'en prend, parce qu'il colportait un portrait du roi. L'année suivante, la maîtrise n'avait point désarmé. De Quaincy et Alexandre Varen « peintres flamands » sont poursuivis ainsi qu'un « garçon flament habillé de gris qui a refusé de dire son nom ». Il serait amusant de reconnaître quelques-uns de ces peintres-colporteurs traqués par la maîtrise et peut-être des noms illustres sous ces syllabes estropiées. Corneille Devaux est-il Cornelis de Vos, un des plus beaux portraitistes d'Anvers? Il y a des Van Haecht, des Van der Borcht, dans les ghildes anversoises. Quant à l'infortuné Pierre Van Boucle qui colportait un portrait du roi, ses démêlés avec la maîtrise ne l'ont point brouillé avec Paris car il faut sans doute reconnaître en lui — si ce n'est lui, c'est donc son frère — un beau peintre de natures mortes qui sera parmi les peintres des Gobelins. Félibien dira plus tard de lui qu' « il faisait fort bien toutes sortes d'animaux et même gagnait tout ce qu'il voulait »; mais il vivait de telle sorte qu'il fut toujours gueux et finit tristement à l'Hôtel-Dieu de Paris.

Ainsi les tracasseries de la maîtrise ne pouvaient interdire aux petits Flamands l'entrée du marché parisien. Il y avait à Paris trop de « curieux » qui n'attendaient, pour aimer la bonne peinture, que d'en avoir vu et les ouvriers qui sortaient d'Anvers avaient trop d'habileté pour ne pas rencontrer des amateurs ou même des protecteurs. Le roi retenait à son service quelques-uns de ces maîtres. Ceux qui logeaient au Louvre devaient être à l'abri des tracasseries de la maîtrise. Les meilleurs ont bénéficié

1. *N. Arch. de l'art fr.* 1876, p. 109.

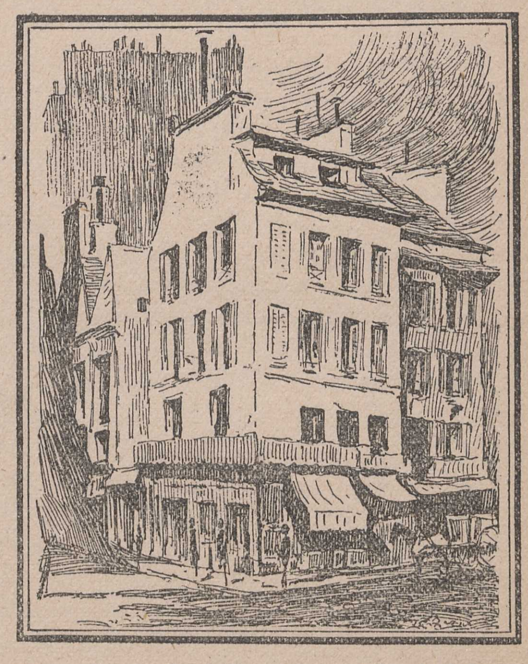
de la protection royale : Pourbus, Champaigne, Van Mol, Van der Meulen. Rubens est passé à la cour de la Régente, avec le faste d'un ambassadeur. Ces illustres servaient les intérêts de leurs jeunes compatriotes. Les apprentis, à la recherche de clients, absolument inconnus, assez ignorants de la langue française, légers de ressources, venaient volontiers se grouper sous la protection des aînés qui avaient réussi. Et la colonie flamande allait prospérant.

Ils formaient une confrérie dans la paroisse de Saint-Germain-des-Prés et nous connaissons la liste de ses marguilliers depuis 1626 jusqu'à 1691 [1]. Ce sont presque toujours des noms d'artistes. Parmi les plus connus, voici Juste d'Egmont (1633), un élève que Rubens laissa derrière lui à Paris, quand il partit après avoir placé ses peintures de la galerie de Médicis; Pierre Van Mol (1646) qui était en faveur auprès de la reine régente Anne d'Autriche; sa manière est aussi d'un élève de Rubens. Philippe de Champaigne fut, malgré sa modestie, un personnage bien en cour; Mathieu de la Montaigne « peintre du Roi, pour les mers » et, plus tard, les graveurs Van Schuppen, Gérard Edelinck, Jean Edelinck, et bien d'autres ont habité le faubourg.

Ces émigrants gardaient toute leur vie l'allure et l'accent natal. Mais les fils, nés à Paris, avaient déjà l'air de leur patrie adoptive. L'un d'eux, Wleughels, eut une sorte de notoriété au commencement du XVIII[e] siècle, car il fut directeur de l'Académie de France à Rome. Il a raconté l'arrivée de son père à Paris, près d'un siècle plus tôt et, à lire son récit, on croit entendre la voix chantante et l'accent traînant de l'Anversois. C'était avant les troubles civils, un peu après la mort du Cardinal, donc vers 1643-1645, le 2 janvier, veille de sainte Geneviève; Philippe Wleughels, en compagnie de son camarade Wolfart, venait à Paris chercher fortune, muni d'une recommandation pour son compatriote Van Mol qui était alors un personnage bien en cour. En janvier, les journées sont courtes; il faisait nuit déjà, quand nos jeunes gens, après s'être perdus, passèrent le Pont-Neuf et, poussant devant eux, s'engagèrent dans la rue Dauphine. Au bout, s'ouvrait la porte des vieux remparts et l'on entrait au faubourg Saint-Germain. Dans le tohu-bohu du carrefour, les jeunes

1. Liste publiée par les *Nouvelles Archives de l'art français*, 1877, p. 158.

Anversois, cherchant quelqu'un qui les renseignât, tirèrent la manche d'un passant qui les prit d'abord pour des voleurs. C'était M. Bourdon, le peintre; nos Flamands ne savaient que répéter : « M. Van Mol, peintre du roi. » Bourdon reconnut le nom de son confrère et, comme il en connaissait l'adresse, il put renseigner les jeunes gens : « Suivez cette rue qui est la rue du Four; puis la première rue à droite qui est la rue Tarane. » Nos voyageurs passèrent la porte de Buci, suivirent la rue du Four, puis la rue Tarane où M. Van Mol, enfin, les reconnut et les accueillit cordialement. Le jeune Wolfart était le fils de son premier maître à Anvers. On se retrouvait en famille et les souvenirs allaient bon train. Mais il n'y avait pas de quoi loger les nouveaux venus. Il les accompagna donc chez un voisin, encore un « pays », le doreur Locreman qui demeurait au coin de la rue du Sépulcre (actuellement rue du Dragon) et de la rue Tarane (actuellement boulevard Saint-Germain). Les encadreurs font volontiers les commissions des peintres. Locreman conduisit, dans cette même rue du Sépulcre, Wleughels et Wolfart à une maison qu'on appelait la Chasse. « C'était une espèce de refuge



XII. — *Ce cap de vieilles maisons, à l'angle de la rue du Four et de la rue du Dragon (anciennement du Sépulcre), a résisté depuis le* XVII[e] *siècle ; la colonie flamande habitait l'une de ces maisons, dite de* la Chasse. *On ne sait l'origine de ce nom. En revanche on en peut déduire l'étrange appellation de la rue du Cherche-Midi qui part de ce carrefour. Cette rue s'appelait autrefois la rue de Chasse-Midi, c'est-à-dire de la Chasse au Midi.*

de peintres de son pays. Tous étaient à table à l'heure qu'il étoit; on fit caresse aux nouveaux venus, on leur fit prendre place et là ils trouvèrent des amis, le couvert, bon visage et bonne chère. Mon père (dit le fils Wleughels) était fort en peine de savoir qui paierait cette dépense; un qui étoit assis auprès de lui et qui s'en apperçut, lui dit de manger et de ne se pas mettre en peine. La plupart de ces peintres qui se trouvaient là étaient habiles; il y avait Nicasius, Van Boucle, Fouquiers, Calf, etc. »

Si l'adresse indiquée par Wleughels est exacte, cette maison dite *la Chasse* était à l'angle de la rue du Four et de la rue du Sépulcre (du Dragon). A cette date, les bâtisses du faubourg Saint-Germain s'arrêtaient à peu près là et sur l'emplacement du carrefour de la Croix-rouge s'élevait un grand arbre; après quoi, si l'on en juge par les plans de cette époque, les rues se continuaient par des chemins, à travers des terrains vagues[1]. Notre colonie flamande s'était donc établie à l'extrême limite de la ville et de la campagne. Cette maison de la Chasse n'était pas une auberge publique; c'était, sans doute, une pension de famille où ces étrangers se réunissaient pour mener en commun une existence plus aisée et plus gaie. Ils retrouvaient, dans la solitude de la grande ville, un abri où respirer un peu l'air du pays et parler la langue natale. Quand ils le pouvaient, ils s'installaient à part, mais jamais ils n'allaient bien loin; on entendait beaucoup l'accent de Flandre dans les rues du Four et du Vieux-Colombier.

Ils restaient ainsi voisins de cette foire Saint-Germain où ils venaient, au mois de février, exposer et vendre leur travail, et plus d'un ouvrait boutique à proximité de ce grand marché. La Chasse, semble-t-il, a survécu. A l'angle de l'ancienne rue du Sépulcre et de la rue du Four, de vieilles maisons tiennent encore debout. Elles datent au moins de la mort de Richelieu; elles avancent vers le carrefour leur cap ébréché, déformé par les ans. De nouvelles couches de peinture blanchissent parfois la face, et font paraître plus sombres les trous carrés des fenêtres; peut-être quelques mansardes ont-elles été posées sur la bâtisse primitive comme des caisses négligemment empilées. Voilà bien les

1. L'un de ces chemins s'est appelé de Chasse-Midi avant de devenir la rue du Cherche-Midi. L'origine de cette dénomination reste obscure. Peut-être ce nom a-t-il désigné d'abord la route qui va de la Chasse au Midi. Il ne me semble pas que cette étymologie ait été proposée.

murs qui abritaient nos Flamands, au temps de Mazarin. C'est par ces fenêtres que le soleil venait éclairer la nature morte posée sur une table et le panneau suspendu au chevalet, près du petit pot à huile. Il est ici un *genius loci* ami des peintres; à deux maisons de là est installée, aujourd'hui, une Académie notoire. Les nouvelles rues n'ont point encore détruit les vieux ateliers. Les tours de Saint-Germain ont servi de beffroi à la cité des peintres. Dans ce faubourg aux rues étroites et ses maisons aux cours profondes se respire un air qui affine les bons ouvriers pour en faire de beaux artistes. Antoine et Louis Le Nain habitaient dans la rue du Vieux-Colombier où ils sont morts en 1642, et à deux pas de là, à l'ombre de la rue Princesse, va mûrir bientôt le génie méditatif et sédentaire du bonhomme Chardin.

Ces peintres ne manquent pas longtemps de travail; ils décorent de leurs paysages les hôtels des grands financiers ou les palais du roi; ils garnissent de « saintetés » les nouvelles églises et les réfectoires d'Augustins ou de Jésuites. D'autres, en route vers l'Italie, ne cherchent d'abord à Paris que les moyens de se rendre à Rome, puis, tout compte fait, s'établissent. Ils s'installent, épousent la fille d'un collègue, francisent un peu leur accent et leur nom, au besoin le traduisent et, de Kouwenberg font Froide montagne, de Plattenberg Platte-montagne, de Van den Bogaert Desjardins, et, en peu d'années, voici d'excellents Parisiens.

Ces Flamands ne trouvent point en France les formes d'art qu'ils ont connues chez eux. Au lendemain de son arrivée à Paris, on conduit Wleughels dans les églises, pour lui montrer les tableaux consacrés par l'admiration du public, offerts comme modèles aux peintres. A deux pas de la Chasse, rue du Pot-de-fer, aujourd'hui rue Bonaparte, il va au noviciat des Jésuites, devant le saint François-Xavier que Poussin avait exécuté, durant son récent séjour à Paris et que les Français montraient avec orgueil. « Mon père, raconte le fils de Wleughels, m'a avoué que ce tableau ne le toucha pas beaucoup et cela n'est point du tout étonnant : la manière seule, pour ainsi dire, qu'il connaissait et après laquelle il aspirait, était l'antipode de celle-là. » Hier, Wleughels fréquentait l'atelier de Rubens : il est mal préparé à bien goûter cette peinture où il y a plus de psychologie que de couleur. C'est là le chef-d'œuvre suivant le dogme qui va se con-

stituer dans les conférences de l'Académie royale et que nous appelons pour cela le dogme académique.

Être académique, c'est, avant tout, voir dans la peinture, selon l'expression de Poussin, « l'imitation des actions humaines »; c'est mettre sur la toile un certain nombre de personnages mimant des passions, reflétant par leur attitude et leur visage le drame qu'ils jouent et c'est mépriser tout ce qui n'est pas ce drame. Être académique, c'est rechercher un type conventionnel d'humanité, inspiré de la statuaire antique et de la peinture de Raphaël; c'est aimer, sans doute, les nobles attitudes, les lignes simples et bien équilibrées; mais c'est aussi mépriser le corps humain vivant, ne voir que difformités et laideurs dans ce qu'il a de particulier et de typique; c'est rectifier les anatomies par des souvenirs de l'*Antinoüs* ou du *Laocoon*, et, d'un mannequin ou d'un modèle de profession, tirer indifféremment la beauté majestueuse d'un héros ou les contorsions d'un barbare enchaîné. Être académique, c'est draper ses personnages avec élégance, aimer les plis simples des toges romaines et des tuniques grecques; mais c'est aussi rester indifférent à la matière des draperies soyeuses, veloutées ou laineuses; c'est contraindre la couleur à n'exprimer, comme la pierre, que la forme des objets. Être académique enfin, c'est, par goût des choses morales et superstition de la sculpture antique, détourner la peinture des effets qui lui sont commandés par sa nature même; c'est en faire une doublure de la littérature ou de la statuaire; bref, c'est ignorer ou dédaigner les ressources propres de la couleur à l'huile et appauvrir en un enduit banal, inexpressif, lorsqu'il n'est pas discordant, cette substance souple et docile que l'habile ouvrier sait rendre limpide et lumineuse comme l'atmosphère, tiède et moite comme la chair, dure et froide comme le métal.

L'apprenti flamand, dans l'atelier de son maître d'Anvers, n'a été habitué ni à tant d'ambition pour son art, ni à tant de mépris pour son instrument. Pour lui, le premier mot du métier est de bien manier la peinture à l'huile, de ne point user d'un rouge qui ne soit un beau rouge, de ne pas employer un mélange qui ne soit solide, de ne travailler qu'avec une matière raffinée et inaltérable, rompue à toutes les métamorphoses, assouplie, tendre, et de produire un coloris harmonieux et éclatant : la seule tradition qu'il reçoit de l'école est une fidélité, une naïveté absolues dans

l'imitation de la nature. Dès que les Flandres ont usé de la peinture à l'huile siccative, sans hésitation, elles en ont déterminé l'emploi : elles ont poursuivi la reproduction exacte des objets et des êtres matériels, et le succès a été tel, que le mérite particulier, le caractère de leur école est resté, pour toujours, la perfection du *rendu*.

En 1660, aucun peintre flamand n'a encore répudié cet héritage. Même lorsqu'il peint une grande scène historique pour quelque église ou quelque palais, les figures du Flamand sont toujours des portraits; son modèle n'est pas un beau sujet insignifiant, mis là pour lui *donner la pose* : c'est un être réel, en chair vivante, jeune ou vieux, gras ou maigre, au teint frais ou flétri; parfois, comme Rubens, le Flamand semble s'abandonner à la virtuosité de son pinceau; mais dans ses fantaisies les plus osées il n'y a qu'un peu plus d'enthousiasme pour la réalité, un peu plus de dextérité à la rendre dans sa splendeur. Aussi donne-t-il un tel caractère de vérité à ses tableaux que la « couleur historique » en est le plus souvent absente. Il est par tradition, par nature, attaché à la copie du réel, et non à la reconstitution de l'histoire qui, en peinture, est œuvre d'imagination. Quel avantage aurait-il à quitter la réalité contemporaine? Pour qui veut avant tout faire ressemblant, le portrait, le paysage et la nature morte offrent une carrière suffisante et tout à fait appropriée : rendre la fraîcheur satinée d'un œillet, le poil ou la plume d'un gibier, les écailles gluantes d'un poisson, détailler un bouquet d'arbres feuillus, faire luire un œil dans l'ombre d'un front ou faire couler le sang chaud sous l'épiderme d'une lèvre humide, voilà des effets qui, à eux seuls, remplissent l'ambition de ces Flamands, et voilà des sujets qui ne sont abordables qu'à ces ouvriers sans imagination et sans raisonnement peut-être, mais dont l'œil est sûr, le regard attentif et la main experte.

Entre les doctrinaires de « l'histoire » et les praticiens du naturalisme, entre ces deux arts opposés, la lutte n'était pas possible en 1660. Alors, tout ce qui favorisait l'académisme condamnait le réalisme pittoresque des Flandres. L'académisme, et ce fut l'une des raisons qui aidèrent le plus au succès de l'Académie royale, satisfaisait non seulement l'appétit philosophique du temps, mais aussi l'orgueil des artistes, ambitieux d'établir une séparation entre les glorieux beaux-arts et les métiers plus

humbles, entre les artistes et les ouvriers. Félibien exprime naïvement cette opinion : « Il faudrait, dit-il dans la préface de ses *Entretiens*, diviser ce long et laborieux ouvrage en trois parties principales. La première qui traiterait de la composition comprendrait presque toute la théorie de l'art. Les deux autres parties qui parleraient du dessin et du coloris ne regardent que la pratique et appartiennent à l'ouvrier, ce qui les rend moins nobles que la première qui est toute libre et que l'on peut savoir sans être peintre. » Être peintre, pour nos académiciens, est donc un mérite secondaire, à peine honorable, — simple métier de praticien. Les Flamands ne sont que praticiens; même ils le sont, la plupart du temps, en ouvriers modestes, détachés des plus légitimes ambitions. Ils pratiquent leur art sans rien entendre à l'esthétique, sans remuer ni des idées ni des théories : « Dans la rue du Vieux-Colombier, dit Wleughels, il y avoit un peintre flamand très habile; il étoit d'Anvers; il peignoit des mers; il avoit appris chez And. Van Ertuelt à Anvers. Il ne faisoit pas cependant ce métier-là; à son arrivée à Paris, il étoit brodeur; mais la broderie vint à être défendue, ce qui le contraignit à reprendre son premier métier, où il réussit si bien que dans son genre il étoit le premier...; il s'appeloit Mathieu Van Platenberg, connu sous le nom de Montagne. » Ce Montagne, évidemment, ne pensait pas qu'un peintre de marine fût un artiste d'une autre espèce qu'un brodeur. Ayant la bonne recette pour peindre des vues de mer, il l'appliquait avec conscience, sans rêver au renom impérissable des grands maîtres.

L'existence de ces artisans ne répondait en rien au rêve glorieux des fondateurs de l'Académie, qui n'étaient pas moins ambitieux pour leurs personnes que pour leur art. Car ils se répétaient, — et chaque fois que l'éloge de la peinture sera fait à l'Académie, ils se répéteront, — que Vinci a été le familier de François Ier, Titien celui de Charles-Quint, Raphaël l'ami de Léon X. Les Flamands, eux, ne rêvent pas à l'amitié des rois. Si leur habileté à peindre des portraits ressemblants entretenait à la cour la fortune de quelques-uns, Ph. de Champaigne, Juste d'Egmont ou Van Mol, les autres étaient le plus souvent dans la classe de ces « simples artisans » dont parle Coypel, « sans littérature, sans mœurs et sans politesse ». Leur biographie tient tout entière dans l'énumération de leurs ouvrages : lorsqu'ils se

distraient parfois de la peinture, il ne paraît point que ce soit, comme Dufresnoy ou Le Brun, à « élever leur génie par de belles connaissances ». Voici Fouquiers, paysagiste illustre, qui, chargé de peindre dans la grande galerie du Louvre les principales villes de France, va en Provence travailler d'après nature : là, il s'arrêta longtemps à boire », dit Félibien. Van Boeck, dit Van Boucle, peintre animalier, « gagnoit ce qu'il vouloit ; cependant il a vécu d'une telle manière qu'étant toujours pauvre, il est mort à l'Hostel-Dieu ». Nicasius, ou Nicaise Beernaert, « devenu vieux et infirme, avoit presque oublié totalement l'art de peindre et n'avoit conservé que la science de boire, dans laquelle il excelloit encore ».

Voilà pour les trois peintres qui, à la maison de *la Chasse*, ont accueilli Wleughels à son arrivée. Beaucoup d'autres partageaient ces goûts, pensant qu'on peut bien travailler et bien boire. Ce n'était pas le sentiment des académiciens. La politesse des manières, la dignité dans la conduite étaient par eux exigées de l'artiste. Le Brun pour les peintres et les sculpteurs, autant que Boileau pour les poètes, interdisait à l'aristocratie de l'art les désordres de la bohème.... Seulement, le Flamand était un praticien habile et, lorsque Perrault et Le Brun, Félibien et Coypel méprisaient « ces esprits pesants et ces mains grossières », ils oubliaient que cet artisan gardait un secret inappréciable : il savait couvrir un panneau d'un coloris brillant et solide.

Ces Flamands de Paris avaient donc, malgré leur nombre, tout ce qu'il fallait pour n'exercer aucune influence sur notre école classique. L'art qu'ils représentaient était d'ailleurs en pleine décadence. Beaucoup d'entre eux abandonnaient leur naturalisme pittoresque et coloré pour la peinture psychologique et l'art franco-italien. Philippe de Champaigne, encore flamand par la technique, est un disciple de l'Académie par l'esprit. Flémalle pastiche Poussin avec bonheur. Bientôt les fils des vieux Flamands, paysagistes, animaliers, portraitistes, des Plattemontagne, des Wleughels, des Van Loo, s'exerceront à la peinture d'histoire : pour les cabinets de curieux ou les chapelles d'églises, ils iront chercher dans la Bible ou dans Plutarque des sujets de scènes nobles et tragiques. L'art flamand de Paris subit donc l'ascendant de l'art français et en adopte les procédés. Quand Le Brun organise dans ses ateliers des Gobelins le travail collectif qui doit célébrer la vie du Grand Roi, il utilise la main-d'œuvre flamande

pour enrichir d'ornements les motifs abstraits et pauvrement décoratifs de sa peinture d'histoire : sur les vastes cartons où Le Brun et ses élèves font les figures, Genoels peint des horizons bleutés et des ciels lumineux, Van der Meulen la cavalerie royale et les polygones des forteresses assiégées ; Boel dit Boucle, Monnoyer dit Baptiste, Nicaise Beernaert dit Nicasius, entourent de guirlandes de fleurs et de fruits, peuplent d'animaux, chevaux, chiens et gibiers, les parcs où l'on admire la personne ou les palais du roi.

A ce même moment, en 1668, dans son poème de *La peinture*, Perrault, l'ami de Le Brun, énumérant les divers genres par ordre de noblesse, va de la peinture d'histoire à la peinture de fleurs, en passant par le portrait, le paysage et la peinture d'animaux. L'école académique n'enseigne que la peinture d'histoire ; ses élèves descendent parfois jusqu'au portrait ou au paysage, mais les appellent portrait ou paysage historiques. Par une marche inverse, les Flamands de Paris s'élèvent de la nature morte jusqu'au portrait. La chaîne est ainsi complète entre l'art idéaliste qui parle à la raison et l'art réaliste qui s'adresse aux yeux. Seulement, en face de l'idéalisme académique, les modestes qualités des praticiens d'Anvers passent pour une simple adresse de main. Enrôlés dans la ruche des Gobelins, leur travail y reste anonyme et sans gloire. Pour le moment, l'art académique a converti ou absorbé la peinture réaliste des Flandres.

* *

Dans ce même poème, Charles Perrault mettait son ami Le Brun au-dessus de tous les peintres passés ou contemporains : bien des fois encore il recommencera cet éloge. Or, Mignard, qui, depuis quatre ans, s'était séparé brutalement de Le Brun et de « son » académie, ne pouvait pas laisser passer sans protestation le couronnement de son rival. L'année suivante parut un poème latin, œuvre posthume d'un ami de Mignard, Dufresnoy : esprit distingué, quelquefois peintre, plus souvent théoricien d'art, Dufresnoy avait longuement poli et repoli ces hexamètres didactiques, élégants, parfois obscurs, puis était mort avant de les publier. C'était le résumé des remarques qu'il avait faites devant les peintures italiennes et particulièrement vénitiennes. Le coloris

y était donc traité avec honneur. Cela même était déjà une réponse aux théories académiques. Mais, ce qui rendait la réplique encore plus nette, c'est le commentaire qu'y ajouta, avec une traduction française, un autre ami de Mignard, de Piles, écrivain de grande valeur, dont l'influence va devenir considérable dans la querelle. Ce commentaire contenait des réserves au sujet du coloris de Poussin; des critiques étaient adressées directement à ses chairs sans chaleur et sans vie, indirectement à ses draperies dépourvues de tout caractère. Or, viser Poussin, c'était atteindre Le Brun. Poussin avait, à Rome, encouragé les débuts de Le Brun : par l'autorité de son œuvre, Poussin était le plus ferme appui de l'enseignement académique. Ainsi Mignard devint, par des nécessités de tactique personnelle, ce qu'il n'était nullement par sa peinture, le représentant des coloristes contre l'Académie.

Quelques mois plus tard (1669), nouvelle attaque de Mignard, paraît le poème de son ami Molière sur *La Gloire du Val-de-Grâce*. Ce poème ne fut pas inspiré à Molière par une admiration spontanée des peintures du Val-de-Grâce. Depuis cinq ans, ces peintures étaient terminées : l'enthousiasme de Molière aurait bien tardé à se manifester; Molière, en vérité, paraphrase ou traduit les vers latins de Dufresnoy. Il fait, avant tout, un éloge de circonstance et un appel à Colbert. Mais les adversaires de Le Brun y discernent la critique du directeur de l'Académie. Car Molière loue Mignard d'avoir compris que le coloris est l' « achèvement de l'art et l'âme des figures ». Outre les habiletés qu'on acquiert à l'école, Mignard possède les dons que l'on ne reçoit que de la nature,

Les passions, la grâce et les tons de couleur
Qui des riches tableaux font l'exquise valeur.

Aucun autre peintre,

De son noble travail n'atteindra les beautés.

D'où la conclusion. Mignard doit obtenir les grandes commandes. Molière dit à Colbert :

Attache à des travaux dont l'éclat te renomme
Les restes précieux des jours de ce grand homme.
. . . .
C'est à ton ministère à les aller saisir
Pour les mettre aux emplois que tu leur peux choisir.

Mignard ne pouvait pas choisir un avocat plus puissant. La cause pourtant était deux fois mauvaise, présentée sous cette forme et en ce moment. D'abord on semblait en vouloir beaucoup plus à la fortune de Le Brun qu'aux défauts de l'art académique; ensuite, jamais Le Brun n'avait été plus en faveur auprès de Louis XIV et de Colbert.

Entre le dessin et la couleur. la querelle s'avivait pourtant et commençait à diviser l'Académie elle-même. Dans le public, quelques amateurs s'échauffaient : « Quelques particuliers, dit Guillet de Saint-Georges, que les Académiciens avaient introduits par civilité dans leur assemblée, y semèrent des maximes absurdes, tirées de l'école de Lombardie, qui soutient contre l'école de Rome que, pour former un excellent peintre, il faut plutôt qu'il s'attache à l'économie des couleurs qu'à l'exactitude du dessin. » Cette « fausse opinion » multipliait « le nombre imposteur des simples coloristes ». Le danger devint tel que, pendant une maladie de Le Brun, « ennemi déclaré de cette erreur », on dut momentanément interrompre les conférences pour enrayer le progrès des « fausses maximes ». Les partisans du dessin se ressaisirent et, en juin 1671, Ph. de Champaigne, parlant de Titien, lui reproche, après quelques éloges, de s'être laissé entraîner « à la belle apparence »; Poussin a bien voulu faire « une course de quelques années dans la carrière des coloristes », mais il avait trop « d'ouverture pour le solide » et méprisa bientôt « cet éclat extérieur ». L'attaque était franche. La riposte vint d'un jeune peintre, Blanchard, dont l'oncle, Blanchard l'Ancien, avait déjà reçu le surnom de « Titien français » : à en juger par l'unique peinture que le Louvre conserve de lui, Blanchard lui-même n'était pas sans pasticher le peintre vénitien. Sa réponse contenait de bonnes choses : « Un peintre n'est peintre que parce qu'il emploie des couleurs capables de séduire les yeux et d'imiter la nature »; mépriser la couleur, c'est « se proposer l'imitation de la sculpture plutôt que de la nature ». D'ailleurs Blanchard se montrait conciliant, reconnaissait les charmes du dessin, demandait seulement qu'on ne méconnût pas ceux de la couleur. Sa modération, sa déférence, son amitié pour Le Brun ne désarmèrent point les amis du dessin. Le neveu de Champaigne répliqua âprement : « Dire que le peintre n'est peintre que parce qu'il emploie les couleurs, c'est se tromper en voulant tromper les

autres; on peint en prose; n'appelle-t-on pas la poésie une peinture parlante? » Mais la véritable guerre allait commencer avec Roger de Piles qui entreprenait de convertir le public à l'amour de Rubens et de Van Dyck. Dès ce moment, la querelle du dessin et de la couleur devient la bataille des *Rubénistes* et des *Poussinistes.*

*
* *

L'entreprise de de Piles n'était pas sans difficulté. Malgré la galerie de Médicis au Luxembourg, Rubens était à peine connu en France. Jamais son nom n'était prononcé à l'Académie; les collections royales n'achetaient point de ses œuvres. Aussi de Piles demandait-il aux amateurs de se défaire de leurs théories, aux peintres d'oublier leurs habitudes, à tous d'aller voir Rubens sans prévention, et il portait le débat devant le grand public par son *Dialogue sur le coloris*, qui reste un des meilleurs ouvrages suscités par la querelle. Sans doute Pamphile, qui parle au nom de de Piles, ne rejette pas toute argumentation métaphysique; pour n'être pas en reste avec Le Brun et la philosophie cartésienne, il emploie une manière d'argument aristotélicien, que l'on pourrait appeler l'argument de la différence spécifique : le caractère qui donne à un objet sa détermination particulière, dit-il, est aussi ce qu'il y a de plus noble en lui; ainsi, de la raison qui distingue l'homme des autres êtres vivants; or la couleur est ce qui distingue la peinture des autres arts du dessin; donc la couleur, etc.

Mais à côté de cette scolastique inévitable dans toute discussion à cette époque, il y a dans *Le Dialogue* des raisons valables et des critiques justifiées contre les peintres contemporains. De Piles discerne avec lucidité que l'office de la peinture n'est pas seulement de donner le relief des objets; la peinture doit rendre les valeurs qui modèlent les surfaces, mais elle doit rendre aussi le jeu des nuances; la lumière met non seulement des différences de clarté dans les choses, mais aussi des transformations dans les teintes locales. De Piles révèle la grande faiblesse des écoles de peinture qui ne sont pas naïvement réalistes : elles s'accoutument à voir les objets comme on a l'habitude de les peindre. Les peintres, à cette époque, emploient fréquemment la laque et la terre verte. De Piles voudrait leur interdire, pour

ix ans, ces teintes neutres et de simple remplissage, les envoyer un jour par semaine dans les galeries du Luxembourg pour y étudier Rubens. Il recommande aussi Van Dyck, et même Otto Vaenius. Le succès, et même le scandale, du *Dialogue* fut considérable.

Je me souviens encore, écrit plus tard Coypel le père, du temps où les écoles de peinture retentissoient de ces fameuses disputes, dans lesquelles les uns cherchoient à détruire les charmes du coloris en faveur du dessin, et les autres, passionnés pour le coloris, marquoient tant de mépris pour les solides beautés du dessin. Les disciples entroient dans la querelle de leurs maîtres et fouloient aux pieds les ouvrages de ceux qu'ils croyoient opposés à leur sentiment; et l'on voyoit distribuer des satires qui, en attaquant le savoir des uns, déchiroient même jusqu'à leurs personnes. Dans cette guerre pittoresque, les uns arboroient l'étendard de Rubens, les autres celui de Poussin. Tandis que les partisans de Rubens accabloient le Poussin d'injures, les adorateurs de Poussin traitoient Rubens avec indignité. Mais quoique ces deux grands peintres fussent les seules divinités que l'on paraissoit adorer, l'amour-propre et l'envie faisoient tout agir. J'étais fort jeune alors, et ne connaissant point la malignité des cabales, comme je l'ai mieux connue depuis, je ne pouvois comprendre comment on vouloit détruire une partie pour en faire valoir une autre. « C'est vouloir, disois-je à mes jeunes amis, suivre le conseil de Toinette dans *Le Malade imaginaire* : c'est se vouloir faire couper un bras, afin que l'autre se porte mieux, et se faire crever un œil afin d'y voir plus clair de l'autre. »

La discussion se faisait violente, Le Brun perdait beaucoup de son autorité; à la faveur des discussions de principes, les antipathies personnelles pouvaient se satisfaire. En 1675, « ayant reçu quelque mécontentement en l'Académie par les intrigues de quelques particuliers mal affectionnés, il résolut de s'en retirer ». Il resta plusieurs mois sous sa tente et les « mal intentionnés faisaient leur possible pour l'aigrir davantage ». Perrault et Dumetz furent délégués pour le supplier de rentrer. Des élèves faisaient scission et, malgré l'interdiction formelle des statuts, travaillaient secrètement dans un atelier à part. Un jour, un libelle anonyme, affiché à la porte de l'Académie, menace « le Directeur d'icelle d'être noirci de coups ». Une « pasquinade », dessinée à la plume, montrait un corps mutilé, probablement celui de Le Brun, après le châtiment promis. J.-B. Champaigne se lamente : le 3 octobre 1676, il prononce une homélie sur le respect qu'on doit aux

maîtres, même quand ils ont des défauts. On devrait, dit-il, « ôter la dureté avec laquelle on voit traiter les beaux ouvrages parce qu'ils ne sont pas exempts de quelques défauts ; on devrait éviter de faire des satires qui ne tendent qu'à obscurcir la vérité », rejeter « cet esprit dur et malfaisant ».

Le public s'intéresse toujours aux altercations. Les collectionneurs de Poussins ou de Flamands se lançaient des libelles dont voici le ton : « Monsieur, je vous envoie la ridicule lettre d'un Ignorant (M. Gamard, un *poussiniste*) qui n'a jamais connu ny Rubens ny ses tableaux ; elle est si pleine d'injures et de sottises, qu'elle ne mérite aucune réponse, et un tel homme devroit, en bonne justice, estre mis aux Petites Maisons. » Notre homme, en même temps, envoie à son correspondant le récit d'un *Banquet de curieux*. C'est une sorte de *Repas ridicule* où les Poussinistes viennent naïvement étaler leur sottise et leur mauvaise foi. Ils sont réunis chez l'un deux, Pantolme le Poussiniste (Gamard, dit la Clef). Il y a là, parmi les amis de Poussin, Polémon (Chantelou), Mydon (Stella) et ses sœurs, Lysidor (Cerisier), Tymart (Mignard), qui ménage un bon tour à ses amis ; Cléon (Le Brun), invité, se fait excuser. Pantolme (Gamard) prend la parole :

Vous connaissez Rubens, il eut quelque mérite...
Je n'entends parler que de luy
A la Cour et dans les ruelles,
Chez les savants et chez les belles
Chacun s'y rend son partisan...
Ah ! que deviendrons-nous si cette tyrannie
S'établit une fois et demeure impunie !

Il faut renverser cette tyrannie ; que tous s'y emploient :

Monsieur Cléon y fera rage,
Il est le plus intéressé, etc...
Rubens estoit un alleman,
Et qui sera son partisan,
Par ceste aveugle complaisance,
Doit estre déclaré l'ennemy de la France.

Car la paix de Nimègue n'est pas encore signée. Alors Tymart (Mignard) prend la parole et, contrairement à ce qu'on attend de lui, fait un éloge très vif de Rubens qui « d'un peintre par-

fait remplit l'idée »; Rubens possède toutes les qualités des autres artistes :

Il donne de la vie à ce qui n'en a pas.
De l'antique il a sçu conserver la noblesse
Et n'en a point gardé l'ingrate sécheresse...
Il frappe, il éblouit, il surprend, il impose.

Mais Poussin!

Il savait manier la règle et le compas,
Parloit de la lumière et ne l'entendoit pas;
Il estoit de l'antique un assez bon copiste,
Mais sans invention et mauvois coloriste.

Les auditeurs sont atterrés. On parle d'aller devant le roi.

Présentons un placet et croyez qu'en ce cas
Le crédit de Cléon ne nous manquera pas.

Sans doute, réplique Tymart; mais le roi n'est pas moins juste que victorieux; donc il estimera Rubens. Après la discussion, bataille; la table est renversée et le poète termine par une évocation du combat des Centaures et des Lapithes. On casse quelques poussinistes; les autres se dispersent.

La réplique ne se fit pas attendre. Dans la *Réponse au Banquet des curieux*, Rubens est remis à sa place : « il fut bon coloriste, il eut quelque génie : » mais

Il manqua de conduite à bien exécuter.
Ses plus tendres contours sont sans délicatesse ;
Il agença sans choix, ordonna sans noblesse...
L'amour de son pays gasta tous ses tableaux...
Ses dieux gras et replets, à la large bedaine,
Ont tous la taille épaisse et le port de Silène...
Et Bernin, de ce peintre accusant l'ignorance,
Demanda froidement, après un long silence,
Si l'on avoit eu soin de faire un hospital
Pour tant d'estropiés d'un pinceau si fatal.

Si on écarte les ornements de littérature et les injures de la mauvaise humeur, il reste au fond de ce débat une opposition irréductible entre deux écoles et deux goûts. Ce que les poussinistes appellent pureté du dessin et justesse des proportions est, pour les amis des Flamands, dureté morne et sans vie; ce que les

rubénistes nomment vérité et fraîcheur de coloris n'est, d'après le goût académique, que vulgarité et faux brillant. Deux critiques manifestent clairement cette contradiction, de Piles et Félibien; tous deux sont les porte-parole de leur parti, de Piles des rubénistes; Félibien des poussinistes. L'un et l'autre sont passionnés et intelligents. L'un comme l'autre n'a, semble-t-il, écrit que pour défendre son peintre favori, de Piles n'ayant pas publié un ouvrage qui ne se rapportât à la gloire de Rubens, et Félibien déclarant dans la préface de ses *Entretiens* que Poussin a « enlevé toute la science de la peinture, comme d'entre les bras de la Grèce et de l'Italie pour l'apporter en France ».

De Piles a vu et exprimé avec force ce qui fait la supériorité de Rubens et la faiblesse de la peinture académique : les figures de Poussin sont trop près de la statuaire; « les contours antiques portent avec eux une idée de pierre qu'ils communiquent infailliblement aux ouvrages de ceux qui s'y sont trop attachés; au lieu que les contours de Rubens donnent au nud un véritable caractère de chair ». En une page pleine de justesse et d'intelligence, il définit Rubens :

Ses carnations sont très fraisches : ses teintes sont justes et employées d'une manière libre, sans les trop agiter par le mélange, de peur que venant à se corrompre elles ne perdent trop de leur éclat et de la vérité qu'elles font d'abord paroître dans les premiers jours de l'ouvrage. Rubens observoit d'autant plus cette maxime que la plupart de ses ouvrages étans grands et par conséquent vus d'une distance un peu éloignée, il vouloit y conserver le caractère des objets et la fraischeur des carnations. C'est dans cette vue que, non seulement il a ménagé la fleur et la virginité de ses teintes, mais qu'il s'est servi des couleurs les plus vives pour en tirer l'effet de son intention ; il y a réussi et c'est le seul qui ait sçu joindre à cet éclat un grand caractère de vérité et conserver parmi tant de brillant une harmonie et une force surprenante... Son labeur est léger, son pinceau moelleux et ses tableaux finis sans être, comme on dit, assommez de travail !

De son côté, Félibien, qui apporte les conclusions de l'Académie et qui « met de la différence entre le jugement que l'œil fait d'un tableau et celuy que la raison en donne », condamne Rubens. Les corps et les visages, tels qu'il les représente, ne sont pas « agréables et beaux », mais ordinaires et communs », parce que les traits et les proportions en sont « éloignés des antiques »...

S'il eût copié les statues d'Apollon, de Vénus, ou les Gladiateurs, on ne les auroit pas reconnus, tant sa manière de desseigner estoit différente de ce goust-là. » Les sévères colorations de l'Académie n'ont pas préparé Félibien à la bruyante harmonie de Rubens : « Dans le coloris, les teintes des carnations paroissent souvent si fortes et si séparées les unes des autres, qu'elles semblent des taches; et les reflais des lumières rendent les corps comme diaphanes et transparens. » Ces critiques sont, pour la plupart, empruntées à un ouvrage de Bellori paru dès 1672. Mais, en 1685, les paroles de Félibien n'avaient plus l'autorité incontestée qu'elles auraient eue en 1670. « Les choses, depuis quelque temps, avait dit en 1681 de Piles, se sont tournées d'une manière qu'il n'est besoin d'aucun ménagement pour exposer la vérité. » Maintenant, on peut parler de Rubens avec admiration, le comparer aux plus grands, sans paraître à tous mauvais plaisant ou mauvais juge. Et lorsque quelques années plus tard, en 1699, de Piles entrera à l'Académie, ce sera en triomphateur : ses conférences seront écoutées, relues; on l'applaudira lorsqu'il déclarera que *toutes les écoles d'Europe* peuvent être utilisées par l'enseignement de l'Académie. Qu'on juge par là du chemin parcouru depuis 1670, alors qu'une seule autorité, un seul modèle, était reconnu, celui de la Rome antique et de la Rome moderne, alors que Venise était exclue, Anvers honni, Amsterdam ignoré.

Les circonstances historiques contribuaient encore à la faveur croissante de la peinture flamande. Depuis la guerre de Dévolution, jusqu'à la fin du siècle, nos armées occupent les Pays-Bas espagnols d'une façon presque continue. Or, églises et couvents sont décorés de Rubens ou de Van Dyck, et à la tête de nos troupes il y a parfois des généraux amateurs de peinture. Comme leurs ancêtres au temps des guerres d'Italie, ils reviennent avec des connaissances et des admirations nouvelles. Souvent même ils rapportent des chefs-d'œuvre pour leurs galeries. Condé, qui, avant 1660, a déjà séjourné en Flandre où il s'est fait peindre à plusieurs reprises, occupe ses loisirs, durant l'inactive campagne de Hollande, à enrichir ses collections. Luxembourg achète pour le compte du prince. Et, même, Condé ramènera avec lui des Flamands et des Hollandais qui peindront les vues de son Chantilly. Le duc de Richelieu, qui a dû vendre sa collection de Poussin au roi, refait, sur les conseils de de Piles, son cabinet

avec des Rubens : « Vous avez sçu profiter, Monseigneur, lui écrit de Piles, des rapides conquestes de notre invincible monarque; et la Flandre et les autres provinces ont laissé partir ce qu'elles ont craint de ne pouvoir conserver dans le désordre d'une guerre qu'elles avaient à soutenir contre un ennemi si redoutable.... » Le duc de Richelieu acquiert ainsi de magnifiques Rubens achetés à Anvers, à Gand, à Bruxelles. Ils sont à peu près tous aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich.

Les toiles qu'on ne peut acheter, on les fait copier. Tous les amateurs qui ont voyagé dans le Nord et en Angleterre, Hauterive, Liancourt, etc., reviennent fervents admirateurs de Rubens. Les curieux commencent à dédaigner les peintures de l'école bolonaise et achètent des « magots » de Téniers, des fleurs de Zeghers ou même des « intérieurs » de petits Hollandais. En 1670, la collection Jabach tout entière est entrée dans les galeries du roi. En 1684, le roi envoie Blanchard dans les Pays-Bas espagnols et les Provinces-Unies pour acquérir les plus belles œuvres. La collection Crozat, si riche en œuvres flamandes, se forme. L'Académie a beau gronder contre ces amateurs, qui s'affranchissent des théories académiques : l'influence de ces galeries, riches de peintures flamandes, transforme le goût public, éclaire les vocations des coloristes ; c'est là que s'instruiront beaucoup de peintres du XVIIIe siècle, bien plus que dans les ateliers de l'Académie. Et ces toiles flamandes ne sont plus les petits tableaux, qui, au commencement du siècle, se montraient modestement à la foire Saint-Germain ; ce sont des chefs-d'œuvre, placés par l'admiration publique à côté des plus belles peintures italiennes, et dont la vue suffit à dénoncer aux yeux des connaisseurs les lacunes de l'enseignement académique.

De plus, l'institution académique elle-même subit à ce moment une éclipse. En 1683, meurt Colbert. Louvois, son successeur à la surintendance des bâtiments et au protectorat de l'Académie, aime Mignard comme Colbert avait aimé Le Brun. « L'éclat des grands emplois » allait donc être partagé. Le Brun se sent atteint par la mort du ministre au point d'offrir à ses collègues sa démission de Directeur. Elle n'est point acceptée; mais le déclin de son Académie s'accuse aussi : Louvois limite le nombre des entrées au nombre des décès et l'assemblée, qui continuait à faire des recrues dans la maîtrise, ne peut plus s'accroître; Louvois néglige

d'assister, comme faisait Colbert, aux solennités, ce qui enlève beaucoup de leur prestige. Bientôt même il se désintéresse complètement de l'Académie et se fait remplacer par Villacerf. Puis Le Brun meurt en 1690, et Mignard, l'ennemi acharné de l'Académie, lui est imposé comme directeur. La détresse du trésor entraîne la suppression de la rente annuelle. Louvois a survécu à Colbert, Mignard à Le Brun, de Piles à Félibien, tous les ennemis de l'institution ou de l'esprit académiques aux fondateurs de cette institution et aux représentants de cet esprit.

*
* *

Si nous voulions reconstituer la carrière de Mignard avec les œuvres exposées au Louvre, nous aurions peine à imaginer que ce peintre a rempli la seconde moitié du XVIIe siècle du bruit de sa gloire. Cet artiste, dont l'importance a paru balancer celle de Le Brun, n'est représenté que par quelques œuvres et encore la plus importante, son propre portrait, a-t-elle failli lui être enlevée récemment. Je crois que Mignard sort intact de la discussion. Mais l'on reste confondu, quand on voit le mince bagage du portraitiste le plus fêté de la cour de Louis XIV.

Au temps de Villot, il y a un demi-siècle, douze tableaux représentaient l'œuvre de Mignard dans les galeries du Louvre. Ils s'en vont, un à un. Et rien n'est terrible, irrémédiable, comme cette retraite lente et sûre d'une salle où les nouveaux venus sont rares, dans un siècle à l'abri des révolutions esthétiques. Mignard, peu à peu, se retire. Ce n'est pas la marée qui s'en va pour revenir; c'est le lac stagnant dont l'eau fuit. Mignard doit-il donc disparaître tout à fait d'un siècle où résistent Sébastien Bourdon et Antoine Coypel? S'il lui était donné de voir cette débandade et s'il lui fallait insister pour obtenir le maintien d'au moins l'une de ses œuvres, certainement c'est à son grand portrait en pied qu'il remettrait le soin de défendre sa mémoire. Et il demanderait d'abord que ce portrait occupât un emplacement qui fût protocolairement égal à celui du portrait équivalent de Le Brun. Ce vœu a été entendu. Dans le désastre de son œuvre, Mignard conserve au moins cette consolation. Par son effigie officielle, il figure comme un égal de Le Brun. Les Vierges « mignardes » et les

marquises dont le sourire plaisait tant autrefois, se dispersent dans l'indifférence. Mais quand on se trouve devant son grand portrait, placé auprès du portrait de Le Brun, il faut bien se rappeler que, sous le règne de Louis XIV, la royauté de la peinture a été partagée entre deux hommes et que Mignard a été l'égal de Le Brun. Le désir de Mignard est alors exaucé.

La rivalité des deux hommes date, sans doute, de leur séjour dans l'atelier de Vouet. Elle s'était accentuée dès 1648, quand Le Brun luttait pour fonder l'Académie. Son initiative lui promettait la prépondérance dans la compagnie naissante. Mignard refusa donc d'en faire partie et préféra travailler à la perte d'une association où il ne pourrait avoir la première place. Mauvais calcul; l'Académie dura et de son rôle d'opposant isolé Mignard ne tira nul honneur. A l'aurore du nouveau régime, quand se fit la distribution des « grands emplois », il y eut, de nouveau, rencontre entre les deux adversaires. Bien que Molière, avec sa *Gloire du Val-de-Grâce*, eût mis sa plume au service de Mignard, ce fut Le Brun qui l'emporta. Celui-ci montait dans l'orbite de Colbert et tant que vécut le surintendant des bâtiments, la situation de Le Brun resta prépondérante. Celle de Mignard était cependant considérable, car il était le portraitiste favori de la cour et, quand il y eut un mouvement d'opposition contre la rigueur de l'enseignement académique représenté par Le Brun, il parut que Mignard était le champion désigné pour mener le combat. Mauvais choix : Mignard pouvait bien entrer en lutte contre Le Brun; mais, sorti du même atelier, instruit des mêmes principes, il représentait à peu près le même art. La bibliothèque de l'École des Beaux-Arts conserve, dans ses manuscrits, les traces d'une bataille à coups de petits papiers entre les deux adversaires; ils échangent les choses les plus désagréables du monde. C'est une polémique entre confrères, ce n'est pas une querelle de doctrine. Et tous les deux mettent de la bile dans leur encre. Comment cette rivalité allait-elle finir? Lequel se maintiendrait le plus longtemps et garderait le champ de bataille? Il semblait que, dans cette course de lenteur vers le tombeau, Le Brun, plus jeune, avait partie gagnée.

Mais subitement, la fortune changea de camp. Colbert mourut; et Louvois, le protecteur de Mignard, hérita de ses charges. Sans doute, Le Brun resta le premier peintre du roi; mais il était

découvert et moralement diminué; il traîna ses dernières années dans une disgrâce plus ou moins avouée et paya de bien des humiliations son ancienne faveur. Enfin, par une intervention de son bon ange, Mignard eut la satisfaction d'enterrer son rival. Il endossa immédiatement toutes ses charges, y compris la direction de l'Académie. Rien ne s'opposait plus à ce qu'il entrât dans cette compagnie qui n'était plus celle de son ennemi. Amené par Louvois, il vint donc s'asseoir dans le fauteuil de Le Brun. Ce fut un moment de joie suprême; il y avait plus de quarante ans que ce trône hantait ses insomnies.

Mais, levant les yeux, il vit que l'ennemi était encore là, en peinture. Dans un grand tableau où Largillière l'avait représenté en pied, assis dans un fauteuil, il semblait présider l'assemblée. Une jambe négligemment jetée sur l'autre, les pinceaux dans la main gauche, de la main droite il paraissait accompagner quelque leçon sur le beau dessin ou l'expression des passions et, malgré les amis qu'il comptait dans la place, Mignard pouvait se croire encore sous la domination de Le Brun, tant qu'il avait devant lui le visage exécré. Il ne suffisait donc pas de lui avoir pris son fauteuil, il fallait encore le chasser de son cadre. Et Mignard se mit au travail.

Tout académicien nouvellement agréé devait un tableau à la compagnie. Mignard pensa qu'il pourrait offrir son portrait. D'abord, il fit mesurer celui de Le Brun et attaqua une toile de même dimension. Le Brun avait été représenté assis, la tête nue, presque de face. Mignard résolut de se peindre ainsi, le corps tournée à droite, la tête vue presque de face. Il n'eut, d'ailleurs, qu'à copier un portrait qu'il venait d'achever pour le grand-duc de Toscane et qui fut gravé à cette date par Vermeulen, avec la date de 1690 et les titres de ses nouvelles dignités. Le visage, les mains, étaient encore utilisables; il suffisait d'ajouter les pieds. Pour son portrait de Le Brun, Largillière n'avait pas fait non plus grand effort d'invention; il s'était contenté de copier plus ou moins un portrait de Le Brun par lui-même. Tout en usant de sa belle couleur flamande, il n'avait point donné à son modèle ce rayonnement de la chair qui prête tant de fraîcheur et de santé à ses clients habituels. La couleur de Largillière ne s'était point encore mise à fleurir. En voyant ce visage de ton rouge et de modelé un peu lourd, Mignard dut penser qu'il n'aurait pas de mal à présenter

une figure plus avantageuse. Sa face pâle et frêle montre un charme fort séduisant qui fut, sans doute, chez l'homme lui-même car Mignard paraît avoir été entouré d'amitiés ferventes. Si les gens de l'Académie, qui aimaient à raisonner sur les tempéraments, avaient pu voir, l'un auprès de l'autre, les portraits des deux directeurs successifs de l'Académie, ils auraient, sans doute, noté chez le premier un tempérament sanguin et chez le second un tempérament nerveux; peut-être eussent-ils seulement un peu discuté pour savoir qui, chez Mignard, l'emportait, du nerveux ou du bilieux. Quoi qu'il en soit, sur ce point, il me paraît bien que Mignard avait battu Le Brun. Le nouveau directeur de l'Académie était plus beau que l'ancien.

Largillière avait revêtu son Le Brun d'un large manteau de velours rouge. Mignard s'est enveloppé d'une somptueuse robe de chambre toute jaune qui, en s'ouvrant, montre une doublure bleue. Ici, les deux premiers peintres sont d'une égale magnificence. Mais Largillière peint mieux que Mignard ; son velours est splendide, cassé avec élégance; la robe de Mignard est d'un dessin sans esprit, montre des plis arbitraires et pesants. Les portraits de Mignard sont tous alourdis par ces draperies qui ne flottent ni ne se posent.

Derrière Le Brun, Largillière a placé, sur un chevalet, un de ses tableaux les plus admirés, celui-là même que l'on voit dans la grande galerie de Versailles et qui servit d'esquisse pour un des compartiments du plafond, *Louis XIV conquérant la Franche-Comté*. C'était mettre le premier peintre devant son œuvre la plus illustre. A ce chef-d'œuvre, Mignard oppose sa coupole du Val-de-Gâce; une réduction de cette coupole, peinte par Michel Corneille, avait été offerte à l'Académie. Mignard dut trouver la réponse suffisante. Cette « gloire » célébrée par Molière ne pouvait-elle pas équivaloir à ce plafond de la galerie des Glaces que Quinault a renoncé à chanter?

C'est un véritable tournoi devant la postérité. Et chaque fois que Le Brun met un chef-d'œuvre dans son plateau, Mignard dépose un poids égal dans le plateau adverse. Devant Le Brun, sur une table, le peintre a placé deux statuettes, réductions du *Gladiateur combattant* et de l'*Antinoüs*, la force et l'élégance, tout un programme. Que répondre à celà? Sur la table de Mignard, voici deux statuettes de déesses, une Diane semble-t-il

et une Vénus, peut-être. Qui ne reconnaîtrait les déesses qui ont inspiré le peintre moderne des grâces, l'Albane français?

Mais que de choses sur cette table de Le Brun! On voit un coin de la gravure d'après la composition fameuse : *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*. Encore une peinture illustre du fondateur de l'Académie. Qu'est-ce que son successeur va lui opposer? Nous savons, par l'inventaire de ses meubles, qu'il possédait une gravure de la colonne Trajane; il va la chercher dans ses cartons et l'étale devant lui. Mais il réfléchit que la réponse ne vaut pas. En somme, cette colonne Trajane, ce n'est pas son œuvre. Et puis Le Brun se présente en chantre du Roi; il a peint le conquérant de la Franche-Comté. *La Gloire du Val-de-Grâce* n'est qu'en l'honneur de Dieu. Mignard va-t-il avoir le dessous? Alors une inspiration le traverse et il consacre la colonne Trajane à la gloire de Louis XIV. Comme c'est facile! Le monarque moderne se substitue aisément à l'empereur romain et, tout autour du fût, on voit galoper la cavalerie de Van der Meulen. Ainsi, bien avant Napoléon, Mignard a eu la pensée de la colonne Vendôme et, une fois de plus, il a trouvé une réplique aux arguments de Le Brun.

Et ces livres posés sur la table, quels sont-ils donc? Ces peintures hautaines nous tiennent trop à distance pour permettre de lire familièrement les titres de ces in-12. Mais ce sont peut-être des livres de chevet; sans doute y a-t-il là le *De Arte Graphica* de l'ancien camarade Dufresnoy, ou un tirage spécial de *La Gloire du Val-de-Grâce* par l'illustre Molière, ou encore *L'Idée du peintre parfait* par l'ami de Piles; dans tous ces ouvrages, le génie de Mignard est fort louangé, au moins par prétérition, et il aurait, lui aussi, d'illustres avocats pour défendre sa cause, si jamais Le Brun songeait à se prévaloir de la prose et des vers écrits en son honneur par Félibien ou Charles Perrault.

Cependant Largillière avait négligemment jeté à terre, dans l'angle gauche, des cartons, papiers et moulages antiques, un torse, un buste de femme. Ces trophées de l'art et de l'étude ont coutume de traîner, en peinture, aux pieds des artistes et des savants. Mignard ne voulut pas faire moins que Le Brun; et dans le coin de son atelier, il jeta aussi de la sculpture, des palettes et des pinceaux. Mais, ici encore, il renchérit sur l'adversaire. Le Brun s'est fourni de plâtres chez n'importe quel mouleur italien,

Cl. Hachette.

LARGILLIÈRE : PORTRAIT DE LE BRUN

(Musée du Louvre.)



Cl. Hachette.

MIGNARD : SON PORTRAIT

(Musée du Louvre.)

Mignard a mis bien en vue un joli buste de jeune femme qui n'est point une Niobé quelconque; nous reconnaissons aisément la charmante comtesse de Feuquières, la fille du peintre. Dans un tableau, aujourd'hui à Versailles, Mignard l'a représentée en Renommée, une trompette à la main, tenant le portrait de son père. Et nous verrons que cette trompette n'est pas un mensonge allégorique. Nulle mémoire ne fut jamais en meilleures mains que celle de Mignard dans les mains de sa fille. La jolie comtesse savait plaire et elle usa pieusement de ses sourires pour désarmer l'Académie.

Il était naturel qu'elle parût auprès de son père dans le beau portrait officiel et qu'elle prît un peu de cette gloire qu'elle avait si bien surveillée. Ce buste de Mme de Feuquières n'est pas tout à fait une imagination de Mignard; il a existé réellement et il appartenait au peintre qui le légua à sa fille chérie. Il était de Desjardins, le même sculpteur à qui nous devons un buste de Mignard. Mais quand elle résolut de s'associer encore une fois à l'image de son père, on dirait que la fille n'a pas consenti à sacrifier quelques-uns de ses avantages; et d'abord la fraîcheur de son teint. Ce buste n'a pas la blancheur inerte que l'on voit aux figures de ce genre. N'a-t-il pas été frotté de poudre rose? Mme de Feuquières aurait-elle, par hasard, voulu tricher un peu? Se travestir en nymphe de Diane, passe encore; mais se résigner à n'être qu'une figure de plâtre ou de marbre, n'est-ce pas un sacrifice bien dur pour une jolie femme? Ainsi regardons-nous avec quelque complaisance ces accessoires jetés dans un coin avec une feinte négligence; ils ont, certes, plus d'intérêt que ceux qui meublent l'atelier du rival. Sur ce point encore, Mignard a battu Le Brun.

Mais il n'a pas battu Largillière. Largillière est un beau peintre et le portrait de Mignard n'est pas une belle peinture. Cette robe jaune dont il s'est enveloppé n'est pas d'un joli jaune et cela suffit à condamner un tableau où elle donne la dominante. Il y a toujours eu, dans la couleur de ce peintre, une mollesse cotonneuse et une grande lourdeur dans ces draperies dont il abuse. Pourtant, dès cette date, il aurait dû voir, dans les œuvres de Rigaud et de Largillière, que l'on peut alléger par le nerf du dessin les tentures les plus pesantes et les animer par la flamme des reflets. Mais Mignard représente, en 1690, un style

déjà démodé; son talent vieillissait avec le visage du roi et de Mme de Maintenon. La beauté Régence qui commence à fleurir n'a point éclos dans son atelier.

Le portrait terminé, il ne restait plus qu'à l'introduire à l'Académie. Si l'on parvenait à le substituer à celui de Le Brun, le triomphe serait complet. Mais au dernier moment, un personnage inattendu vint tout déranger : la mort. Les dieux voulaient que cette bataille restât indécise. Mignard dut quitter son fauteuil de directeur avant que fût introduite sa directoriale effigie, et c'est sa fille, la comtesse de Feuquières, qui remit le portrait à l'Académie, le 26 septembre 1696.

Alors l'histoire de ce portrait devient fort obscure. Il est entré à l'Académie, certainement, puisque c'est là que le Museum l'a trouvé. Mais nul n'en a jamais parlé, nul ne semble jamais l'avoir vu. Ni les descriptions de l'Académie, ni le testament du peintre, ni l'inventaire après son décès, ni la biographie de Monville, ni celle de Lépicié, rien, ni personne ne signale cette œuvre dernière du directeur de l'Académie. C'est tout récemment qu'il paraît avoir éveillé l'intérêt des historiens. Mais cette curiosité faillit avoir des conséquences plus graves que deux siècles de silence. Ce portrait où il a voulu mettre le meilleur de lui-même pour un peu échappait-il à Mignard. Il avait si bien pris ses dispositions pour recommencer Largillière que l'on a pu soutenir que Largillière était l'auteur des deux portraits rivaux. Si, avant de mourir, Mignard avait pu soupçonner que sa mémoire était menacée d'une telle usurpation, ses dernières heures en eussent été empoisonnées. Fausse alerte! Largillière n'a aucune raison de revendiquer ce portrait. La grande raison pour laquelle on tente de retirer à Mignard cette œuvre testamentaire est que la comtesse de Feuquières, en la remettant, n'a pas ajouté qu'elle fût de la main de son père. Mais vraiment, si elle a pu négliger cette remarque, n'est-ce pas que cela allait sans dire? Si M. Bonnat ou M. Besnard léguaient un « autoportrait » à l'Académie, même s'ils ne songeaient pas à dire que le portrait est de leur main, pense-t-on qu'il y aurait un seul de leurs collègues pour avoir des doutes à ce sujet? Supposer que Largillière a peint cette grande toile avec l'espoir que ses collègues ne reconnaîtraient pas sa manière, c'est supposer tout à fait gratuitement que les membres de l'Académie royale étaient, vers cette fin du XVIIe siècle, devenus aveugles.

Dans un testament de 1689, antérieur au portrait qui nous occupe, Mignard lègue à sa fille des peintures et il ne croit pas indispensable d'ajouter qu'elles sont de lui. « Je donne mon portrait en demi figure à ma fille et le sien où est le mien peint qu'elle tient et le petit buste de marbre que luy a donné M. Desjardins, c'est ma volonté. » Le testateur ne désigne l'auteur d'une œuvre que lorsque cette œuvre n'est pas de lui. Pour les autres, il compte sur le discernement de sa fille, et sa fille, de son côté, a bien pu s'en fier au discernement des peintres de l'Académie pour reconnaître, dans sa dernière œuvre, la main de leur directeur.

Les inventaires ne disent pas tout. Ils sont souvent incomplets, quand ils ne sont pas erronés. Mais les œuvres parlent clair, Dieu merci. Le Louvre n'a pas conservé beaucoup de peintures de Mignard. Pourtant, le portrait de Mme de Maintenon, un peu pauvre et mesquin, qui figure dans la salle du XVIIe siècle, est bien suffisant pour affirmer l'identité d'un seul et même auteur; mêmes draperies aux plis mous, même lourdeur enchevêtrée, sans esprit et sans ligne, mêmes étoffes à fond jaune, opposées au même bleu; le corsage de Mme de Maintenon semble avoir été coupé dans la robe de chambre de Mignard. Les deux tableaux sont sortis du même atelier, dans les dernières années du peintre.

Tous pouvaient connaître le portrait que Mignard avait peint de lui-même avant 1690, pour le grand-duc de Toscane, et la gravure de Vermeulen qui en avait été tirée à cette date, munie du nom de l'auteur et de tous ses nouveaux titres académiques; tous pouvaient remarquer que le nouveau portrait de Mignard n'était qu'une réplique de l'ancien, avec le prolongement des jambes. Faut-il ajouter que Mme de Feuquières avait trop intérêt à présenter cette peinture comme œuvre de son père pour avoir pu négliger de dire qu'elle était bien de lui, si elle avait pu penser que l'on en douterait?

S'il n'y a donc pas incertitude sur la question de la paternité, un mystère subsiste pourtant dans l'histoire de notre peinture. Après le don de la comtesse de Feuquières, la bataille des portraits continue; mais Mignard n'est plus là pour imposer son œuvre et tant qu'a vécu l'ancienne Académie royale, son portrait a végété dans l'ombre. La docte assemblée n'a jamais oublié que

Mignard avait été son ennemi ardent et actif, jusqu'au jour où Louvois le lui avait imposé comme directeur. Il arrivait ainsi, parfois, qu'un lit de justice obligeât MM. du Parlement à enregistrer un édit qui n'était pas de leur goût. En pareil cas, on s'incline; mais les institutions survivent aux hommes et quand Louvois, puis Mignard eurent disparu, les académiciens ne craignirent pas d'avouer leur rancune. Donner, sur les murs de la grande salle, la même place d'honneur à Le Brun qui l'avait fondée, élevée, et à Mignard qui l'avait voulu détruire, ce scandale d'ingratitude et de lâcheté eût été intolérable. Le Mignard à la robe jaune fut mis à l'ombre.

Il y eut des épisodes dans cette bataille posthume, à coups de grands portraits. Rigaud avait aussi peint un Mignard, aujourd'hui à Versailles, et c'est une œuvre charmante d'élégance et de nerf; car la tête du modèle est encore affinée par le dessin du peintre. Pourtant l'infortuné modèle n'eut pas la satisfaction de le voir dans les salles de l'Académie. Rigaud voulait entrer à l'Académie au titre de peintre d'histoire et non de portraitiste. Tant qu'il n'eut pas gain de cause, il conserva chez lui cette peinture qui devait être son morceau de réception. Et quand il obtint satisfaction, un peu plus tard, Mignard n'était plus là, et Rigaud comprit qu'il n'avait rien à gagner à se prévaloir d'un patron d'autant plus compromettant qu'il ne pouvait plus s'en servir. Et le beau portrait en buste dormit chez Rigaud, tandis que le grand portrait en pied sommeillait dans quelque coin de l'Académie. Il fut pourtant réclamé, à la mort de Rigaud; mais Rigaud savait bien qu'il est des manières de placer les tableaux qui équivalent à ne pas les placer du tout. Et c'est pour se prémunir contre de telles malices confraternelles qu'en mourant il léguait à l'Académie le portrait de sa mère, qui est au Louvre, en spécifiant que l'œuvre devait occuper une place honorable. Il n'ignorait pas que, pour l'autre portrait, celui de l'ancien directeur, il était attendu par la rancune académique et qu'elle n'hésiterait pas, pour étouffer Mignard, à enterrer Rigaud.

Mme de Feuquières ne pouvait ignorer ce solide ressentiment. Mais elle était habituée au triomphe de ses charmes, et sa piété filiale ne se laissa pas intimider. Après l'effigie de Mignard, elle offrit son éloge par l'abbé de Monville. Et fort poliment l'Aca-

démie écoutait l'éloge, comme elle avait accepté le portrait, mais par la bouche de Coypel, elle répondait que l'on ne pouvait que louer le « tendre aveuglement » de Mme de Feuquières. Et ceci plus d'un demi-siècle après la mort de Mignard. Les sourires de l'aimable comtesse ne réussirent pas à désarmer ces maîtres austères. Et qu'est-ce que la mémoire de Mignard pouvait donc gagner à ces honneurs posthumes qu'il avait affecté de mépriser de son vivant? Cette pieuse fille a pris trop au sérieux son rôle de Renommée. Et cette trompette que son père lui avait mise entre les mains dut paraître, quelquefois, un instrument un peu bruyant.

*
* *

Cette bataille entre le dessin et la couleur paraît avoir traversé les siècles et les écoles; elle est de tous les temps; ou tout au moins, les deux partis existent depuis l'époque où il y a eu deux méthodes pour peindre; la méthode de ceux qui reconstituent le réel et la méthode de ceux qui le copient. La première était celle des Florentins, des fresquistes qui dessinaient d'après le modèle, pour ensuite peindre sur la muraille, de jugement. La deuxième, celle des Flamands et des Vénitiens, peintres à l'huile qui ne travaillaient pas sans avoir le modèle sous les yeux. Et la grande opposition vient de la différence des deux pratiques. L'une et l'autre consultent la nature; mais l'une avec le crayon, l'autre avec le pinceau. Chez l'une s'est développée la recherche de la belle forme et aussi l'effort d'invention. Chez l'autre, la recherche de l'éclat, du précieux, de toutes ces qualités matérielles qui résultent d'une observation sensuelle et d'un beau métier. L'opposition s'est affirmée, dès le XVIe siècle, en Italie, lorsque les deux plus puissants représentants de la Renaissance, Michel-Ange et Titien se sont trouvés soudain face à face, sur la scène presque vide. Alors, de l'opposition des deux hommes a jailli avec clarté l'opposition des deux manières. Vasari, ami de Michel-Ange, a pris soin de définir, dans ses vies de Titien-Giorgione, l'école florentine devant l'école vénitienne. La vraie opposition, c'est la couleur d'après nature, contre le dessin d'après nature. Mais il était fatal que cette bataille se résumât entre la couleur et le dessin.

Vasari a sa part de responsabilité dans cette guerre. On le lisait beaucoup, au XVII[e] siècle et l'on sait assez le pouvoir que les récits du passé ont sur la vie présente. On se reconnaît dans ces classements tout faits; aujourd'hui se modèle sur autrefois. Mais pourtant il ne le reproduit jamais absolument. Ainsi, nos peintres du XVII[e] siècle sont de bons peintres à l'huile qui ne demandent qu'à peindre d'après nature; à tout instant, on peut noter, dans les œuvres des plus idéalistes, des moments où le modèle vivant a imposé son éclat de couleur ou son type caractéristique; mais ils veulent à tout prix n'avouer que des préoccupations de dessinateurs idéalistes. Ici, il faut aussi noter l'importance de l'attitude que ces artistes sont tenus de prendre, depuis qu'ils sont devenus des professeurs; des professeurs théoriciens. Ils n'enseignent plus à la manière des vieux maîtres : « Vois comme je fais et tâche de faire comme moi »; ils cherchent des préceptes généraux et ces préceptes il faut les déduire de principes. Il en résulte une doctrine abstraite. Or, la science du dessin, la ligne et l'espace se prêtent à une doctrine de ce genre; et le cerveau français, surtout à cette date, est celui du géomètre. Au contraire, la pratique de la peinture est un art de tâtonnement, d'instinct, de hasards, qui peut bien donner lieu à quelques recettes de détails, mais qui ne saurait, en aucune manière, se démontrer. Un professeur qui parle en chaire doit naturellement en arriver à théoriser sur le dessin et enlever l'enseignement de la peinture à l'empirisme de l'atelier.

Il ne faut pas non plus assimiler la bataille entre Rubénistes et Poussinistes à celles qui, un peu plus tard, opposera Ingres et Delacroix. Ici encore, couleur et dessin sont deux anciens drapeaux qui ont servi à conduire une bataille bien différente, si différente que, pour une partie essentielle du programme — le rôle du modèle en art — les positions sont entièrement transformées. Le partisan de la couleur, Delacroix, devrait, à la manière de Titien être le partisan de la peinture d'après nature; Ingres, le chef des dessinateurs, devrait être le propagandiste de la peinture d'imagination. Et l'on sait que, tout au contraire, Delacroix tolérait impatiemment le modèle, tandis qu'Ingres a passé sa vie à dessiner et à peindre d'après nature.

Les choses ne sont jamais aussi simples qu'elles paraissent. Un élément nouveau était intervenu; la personnalité de l'artiste

se faisait de plus en plus grande dans l'œuvre d'art. Ce n'est plus seulement pour faire plus vrai, ni même plus beau, que Delacroix veut que la peinture soit un chant de couleur, c'est parce qu'il trouve dans ce chant le timbre qui rendra le mieux sa mélancolie romantique.



CHAPITRE IV

LARGILLIÈRE, RIGAUD ET DESPORTES

CETTE GÉNÉRATION DE PEINTRES QUI SUCCÈDE A CELLE DE LE BRUN DÉNONCE L'INFLUENCE DE L'IMITATION FLAMANDE || LARGILLIÈRE : LE PEINTRE DE LA VIE MUNICIPALE. SES TABLEAUX D'ÉCHEVINS; CE QUI A DISPARU ET CE QUI A SURVÉCU || RIGAUD : CE PEINTRE DES GLOIRES OFFICIELLES A ÉTÉ AUSSI UN PORTRAITISTE FAMILIAL || FRANÇOIS DESPORTES : SON ATELIER; SON MAÎTRE NICASIUS; SES ÉTUDES D'ANIMAUX ET SES ESQUISSES DE PAYSAGES.



La génération qui a suivi Le Brun n'est pas restée fidèle à son enseignement. Le prestige de Poussin s'est maintenu, mais son influence s'est fort amoindrie; les séductions de la peinture sensuelle ont prévalu sur les austérités de la peinture de pensée et, de tous les maîtres de 1690, il n'en est pas un qui ne soit plus près de Rubens que de Poussin. La querelle est finie; les meilleures conférences de l'Académie se relisent encore parfois en séance; mais cela n'empêche pas la plupart de nos peintres de se reconnaître les frères de ces Flamands qui ont, avant eux, montré quelles joies visuelles on peut trouver dans le jeu des apparences colorées et combien il est amusant de concilier les grâces de la fantaisie avec la solidité des choses vraies. Watteau naîtra de cette conciliation. En attendant, les plus beaux maîtres de notre école sont devenus tout naturellement des imitateurs des Flamands, Charles de la Fosse, l'élève chéri de Le Brun, est un ami particulier de de Piles : « Il estoit, dit son biographe de l'Académie, très prévenu en faveur de

Rubens et de Van Dyck, trouvant que ces deux peintres avaient surpassé les Vénitiens dans certaines parties de la couleur. » Jouvenet ne craint pas les types d'humanité énergiques ou même vulgaires; il ne dédaigne pas d'aller à Dieppe copier sur le vif les poissons de sa *Pêche miraculeuse*. Dans la mise en scène de ses tragédies, Coypel remplace par de riches brocarts et de fastueuses tentures à la mode flamande ou vénitienne les nudités héroïques de l'Académie ou les draperies « abstraites et générales » dont parle Perrault; il sait animer ses chairs avec des taches franches de vermillon, en peintre qui a étudié Rubens; il s'efforce de concilier le naturalisme coloré d'Anvers avec le dessin physionomique et sculptural de l'Académie. D'autres, comme de Troy le père, abandonnent la peinture d'histoire pour le simple portrait : « L'imitation juste de la nature, dit le chevalier de Valory, soit dans les parties du dessin, soit dans la vérité du ton local, étoit son talent particulier.... L'exactitude qu'exige le genre qu'il choisissait lui fit faire les études les plus sérieuses sur la chair, les mains et les têtes, ainsi que sur les linges et les étoffes. »

A ce moment s'illustraient trois des plus beaux peintres de notre école, trois peintres qui ne doivent rien à Le Brun et qui ne connaissent pas l'Italie; trois peintres qui doivent tout à l'école flamande : Nicolas de Largillière, qui a trente-quatre ans, Hyacinthe Rigaud qui en a trente et un et François Desportes qui n'en a pas encore trente.

Largillière ne doit rien à l'Académie. De bonne heure, il s'instruit à Anvers où, peu de temps après sa naissance, son père s'est installé; puis il va travailler en Angleterre, auprès de Lely, le successeur de Van Dyck et quand, après 1680, il rentre en France, il n'est plus un élève, mais un maître. Or Largillière ne perdra jamais le souvenir de l'École flamande. Oudry, son élève, nous a conservé le meilleur des conseils qu'il en a reçus : « M. de Largillière m'a dit une infinité de fois que c'étoit à l'école des Flandres, où il avoit été élevé, qu'il étoit particulièrement redevable de ces belles maximes dont il savoit faire un si heureux usage; il m'a souvent témoigné le regret qu'il avoit du peu de cas qu'il voyoit faire à la nôtre des secours abondants qu'elle pourroit en tirer...; il alloit jusqu'à prétendre que, dans la partie du dessin où l'école flamande est si foible, elle agissait souvent

sur de meilleurs principes que la nôtre. » C'est que bien dessiner, pour Largillière, n'est pas donner les proportions « régulières » aux lignes du modèle, mais trouver les traits exacts et typiques « suivant l'usage de messieurs les Flamands ».

Il veut qu'on habitue l'élève à dessiner et peindre toutes choses d'après le naturel, ainsi que l'on fait en Flandre, paysages, animaux, fruits, fleurs. Il montre fort justement que copier la nature est aussi le meilleur moyen d'être bon coloriste, les effets naturels étant les seuls que nous trouvions harmonieux. La coloration « par estime » est toujours fausse, car on ne saurait inventer « ces couleurs fuyantes si douces, si agréables, si participantes de l'air... ; les effets justes et qui sont si piquants ne dépendent point de l'imagination : il faut les voir, et encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité ».

Largillière tient des Flamands cette maxime qu'il faut d'abord faire vivre la chair ; c'est d'eux qu'il a appris que la chair ne se peint pas comme les autres substances, qu'elle est, non seulement colorée, mais vivante, c'est-à-dire mouvante, élastique, chaude, lumineuse et que, pour traduire toutes ces sensations, il faut une matière rare et fine, capable de rendre le sang vermillon, les blancheurs mates de la graisse, les transparences bleutées sous la peau, tantôt fine et sèche qui brille, ou bien épaisse et moite qui semble boire la chaleur et la lumière. Aussi un portrait de Largillière a-t-il d'abord la vie physique, malgré le contraste paradoxal des figures jeunes sous la perruque poudrée. Flamande aussi, cette touche toujours exacte et caractéristique, qui rend la dureté d'un cartilage ou la mollesse d'une paupière, plisse la lèvre, ride le front et, dans les tics du visage, révèle la physionomie morale.

C'est encore chez les Flamands que Largillière a pris le goût des vêtements appropriés aux figures, des plis qui traduisent les habitudes du geste, des objets familiers qui sont comme autant de témoins de l'intimité. Et surtout, c'est bien en copiant la nature, suivant le précepte flamand, qu'il a emprunté au ciel le gris de ses nuages, aux forêts l'or de leurs automnes, à la nature les harmonies sans fadeur qu'elle seule peut apprendre à qui la contemple avec amour. Aussi l'art de Largillière a-t-il la séduction du monde réel dont il est le portrait, de cette société coquette, pimpante, où l'hermine du magistrat est aussi caressante que la

fourrure d'une jolie marquise. En appliquant à la peinture de ce monde élégant les procédés d'une école qui ne méprisait, dans la nature, aucune vulgarité, Largillière, comme Van Dyck, a prouvé que le franc naturalisme sait traduire les vraies élégances. Regardez une lourde et robuste nudité de Rubens qui tord sa chair frémissante et voyez chez Largillière cette main gracieusement potelée qui, sur le satin argenté d'une jupe, remue doucement les doigts grassouillets terminés par des griffes roses; chez le peintre de la vie physique et chez le portraitiste mondain, la technique est la même.

Si Hyacinthe Rigaud n'a pas appris à peindre dans le pays flamand, au moins s'est-il instruit loin de l'Académie, à Montpellier, chez deux peintres médiocres, mais dont un l'éleva dans l'admiration de Van Dyck, dont l'autre possédait une magnifique collection. Un an après son arrivée à Paris, grâce à la science déjà acquise, le jeune artiste obtint à l'Académie le premier prix de peinture. C'était l'assurance d'un séjour en Italie. « L'illustre M. Le Brun, dit une biographie, probablement écrite par Rigaud lui-même, ayant vu plusieurs portraits de la main de ce jeune peintre et les trouvant d'une force au-dessus de son âge, lui conseilla de s'y appliquer entièrement. » Rigaud renonce à l'Italie. « Dès qu'il fut bien déterminé à se renfermer dans ce talent (du portrait) il se mit à l'étudier encore plus particulièrement qu'il n'avait fait jusqu'alors et avec un zèle tout nouveau. Van Dyck fut pendant quelque temps son guide unique. Il le copiait sans relâche; en ces copies « l'on reconnaît toute l'intelligence et même tout le feu et le beau faire du grand maître dont il cherchait à se pénétrer ». Des anecdotes, vraies ou fausses, peu importe, mais à coup sûr significatives, veulent même que certain de ses portraits ait été pris pour un Van Dyck par les connaisseurs. En même temps Rigaud devient l'ami intime de Largillière et, sans doute, partage sa piété fervente à l'égard de « cette mère nourrice qu'il n'a jamais cessé d'aimer tendrement », l'école d'Anvers.

Les mérites de Rigaud sont précisément de ceux que l'Académie ne connaît pas, les seuls qu'enseigne la tradition flamande : justesse du coup d'œil, dextérité de la main. Rien n'est plus vrai que la peinture de Rigaud. Sous les nuages frisottants de la perruque, les têtes sont merveilleusement particulières, d'un

réalisme énergique, d'une laideur parfois brutale. Moins gras que ceux de Largillière, ses hommes sont plus osseux, plus sanguins. Malgré la majesté du port de tête et la pose de gala, rien n'est caché de la vie physique, ni la vulgarité d'un mufle bestial, ni la décrépitude d'une chair veillie. Le regard du peintre détaille franchement le modèle; même devant le visage royal, il sait voir la fatigue de l'épiderme détendu, les bajoues pesantes, la couperose, les paupières lourdes, flétries, le menton bleui par la barbe drue.

Ce n'est point l'Académie qui lui eût enseigné cette précision visuelle; ce n'est pas non plus de Le Brun qu'il eût appris cette sûreté infaillible avec laquelle sa brosse va, vient, glisse ou appuie, frotte ou empâte. Mais, comme les Flamands, il a pensé qu'un peintre ne traduit bien un caractère que par les formes et les couleurs matérielles; qu'on n'exprime bien le faste d'un roi que si l'on sait rendre avec perfection les grandes tentures agitées par le vent, les cassures du velours, le scintillement du brocart et la blancheur de l'hermine. Malgré l'Académie, il a senti que, même pour traduire une physionomie morale, la sculpture dorée d'un bras de fauteuil, une dentelle d'Alençon, le maroquin d'une reliure compte beaucoup plus que les proportions de l'antique ou l'analyse psychologique. Comme Rubens et Van Dyck, il a fait appel à des spécialistes pour les riches accessoires de ses portraits. L'exemple de Van Dyck et l'imitation scrupuleuse de la vie ont fait de Rigaud un praticien habile, un coloriste exact, harmonieux et fort, un vrai continuateur de la tradition flamande.

A la même époque, Desportes ne craint pas d'abaisser l'art jusqu'au règne animal et même végétal; la pure habileté technique devient encore plus caractéristique de sa peinture. Il a commencé par des portraits, d'ailleurs fort bien exécutés; mais très vite il s'est aperçu que les accessoires, pourvu qu'ils soient bien rendus, suffisent à faire un beau tableau. Pour qui s'intéresse aux jeux de la lumière et de la couleur, c'est un sujet suffisant que le duvet lisse d'une bécasse et les plumes hérissées du col ballant; il peut y avoir plus de fougue et de force dans une simple poissonnerie que dans les batailles d'Alexandre, plus de richesse de coloris dans une pêche rose et verte sous la poussière de son duvet que dans les draperies royales de la famille de Darius. Avec un chou dans lequel scintille le cristal d'une goutte de rosée,

dans le corail entr'ouvert d'une grenade éclatée, dans une grappe de raisins où les rayons viennent s'éteindre ou se refléter, dans une gerbe de céleri, dans la plus humble des herbes, Desportes découvre un savoureux régal de couleur. Il observe et exprime avec autant de sympathie et de bonheur les poses habituelles du chien en arrêt sur ses pattes tendues, pelage rugueux, museau humide, babines molles, regard mouillé et suppliant vers le maître. Comme il consultait toujours la nature, dit son fils, « il diversifioit sa touche juste et spirituelle selon le caractère distinctif des objets qu'il représentoit ».

Desportes a repris la tradition des animaliers flamands; sans doute, ses chiens sont des chiens de race; — on les reconnaît du chenil royal; mais Desportes se serait-il tant intéressé à l'humble vie des animaux et des plantes, si son maître, Nicaise Beernaert, élève de Snyders, ne lui avait, de bonne heure, montré tout ce qu'elle contient de beauté? Si tout d'abord il n'avait été à l'école de ces vieux Anversois employés — mais non élevés — dans l'atelier de Le Brun, aurait-il pris ces habitudes de plein air, d'études en campagne qui, longtemps après étonnaient encore son biographe?

I

Depuis la fin du moyen âge, la civilisation de France n'a pas suivi le même rythme que celles de ses deux voisines, les Flandres et l'Italie. De Lille à Amsterdam, de Venise à Rome, les monuments de l'art, comme la plupart des reliques du passé se rattachent à des civilisations urbaines. On l'apprend de loin, aux abords des villes, quand, sur les toits, on voit se lever les « belles tours » de San Giminiano et de Sienne ou les beffrois d'Ypres et de Bruges. Ces tours laïques et ces beffrois communaux, hardis comme les flèches de nos cathédrales, puissants comme les donjons de nos châteaux forts, ont été construits par une riche bourgeoisie qui avait en main les affaires de la cité. L'art flamand et l'art italien sont des fleurs de civilisation municipale. Et maintenant, dans les églises et les musées de Flandre et d'Italie, les tableaux religieux ou profanes nous montrent des marchands ou des banquiers devenus échevins, bourgmestres, doges ou podes-

tats agenouillés devant la Vierge ou assis, comme chez Hals, autour d'une table bien garnie.

En France, les beffrois de nos hôtels de ville se dressent moins haut et il y en a peu; et dans nos musées, les portraits de nos anciens échevins sont rares. C'est que la vie municipale fut arrêtée dans son essor; nos communes avaient élevé, au XIIIe siècle, de sublimes cathédrales, mais à la fin du moyen âge, au temps même où les cités de Flandre et de Toscane bâtissaient le Palais Vieux de Florence, le Palais des Doges, les Halles d'Ypres ou l'Hôtel de ville de Bruxelles, nos villes installaient en de modestes maisons leur « parloir aux bourgeois ». Chez nous, la vie régionale et municipale s'est effacée dans la vie nationale. La nation s'est constituée en même temps que la monarchie; la puissance du roi et la formation de la France ont été payées par le sacrifice des civilisations urbaines et provinciales. Le roi faisait la France, mais il pesait d'un poids très lourd sur les cités et l'unité s'est achetée au prix de bien des énergies.

C'est parce que la France a construit les châteaux de la Renaissance, de Blois ou de Fontainebleau, le Louvre et Versailles, que nos villes ne se sont pas épanouies comme Bruges ou Amsterdam, Venise, Sienne ou Florence. Quelques-unes, pourtant, ont grandi et sont devenues des « centres d'art »; Paris d'abord, dont la puissance fut même un danger pour la monarchie qui finit par se mettre à l'écart, et aussi quelques cités lointaines, Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Aix, chefs-lieux de provinces dans lesquelles sommeille encore l'âme orgueilleuse de vieilles capitales. A Paris surtout, la vie urbaine fut active parce que Paris bénéficiait de la centralisation nationale qui arrêta tant d'autres cités. Cette ville, pourtant, n'eut jamais l'absolue indépendance; en face du prévôt des marchands, magistrat communal, se dressait le gouverneur, représentant du roi.

Il était impossible que cette vie municipale ne laissât pas de monuments, un hôtel de ville, des statues et des peintures. Et en effet, du XVIe à la Révolution, l'édilité parisienne a construit une belle maison qu'elle a dû agrandir et qu'elle a décorée de statues et de nombreux tableaux. Tout a disparu, la maison et ce qu'elle contenait. Deux révolutions ont passé sur elle; celle de 1792 a dispersé le mobilier; celle de 1871 a détruit l'immeuble; et l'on a bien du mal, aujourd'hui, à se représenter ce que durent être les

collections qui ornaient, à la fin de l'ancien régime, les salons de l'Hôtel de ville. A défaut des œuvres, quelques documents permettent tout au moins d'affirmer que les peintures y étaient en grand nombre et signées par les principaux portraitistes de notre école.

D'Argenville, qui est un excellent guide de Paris avant la Révolution, décrit l'Hôtel de ville tel qu'on le voyait à la fin du règne de Louis XV. Dans la « grande salle » étaient placées quatre compositions que nous avons déjà vues signalées dans les documents de la ville ou les catalogues des salons du XVIIIe siècle :

1° *Le mariage du duc de Bourgogne*, par Largillière ;
2° *La paix d'Aix-la-Chapelle de 1748*, par Dumont;
3° *La réception de Louis XV à son retour de Metz*, par Roslin;
4° *Le Festin de 1687*, par Largillière.

Dans la salle des gouverneurs figuraient les portraits en pied des gouverneurs, ainsi que *La Publication de la paix de Vienne* (1738-1739), par Carle Van Loo. Ces tableaux ont disparu, sauf celui de Dumont; tous, sauf les portraits des gouverneurs, nous sont connus par les gravures qui en ont été exécutées au XVIIIe siècle. Ces portraits qui s'adressaient à la postérité ne lui sont pas parvenus. Quelques figures isolées de prévôts ou d'échevins subsistent seules; quelques-unes ont trouvé des refuges dans les collections publiques ou privées. Ils se présentent, en général, comme des personnages sans nom. Leur dignité apparaît dans leur robe mi-partie rouge.

L'abbé Michel de Marolles, dans sa *Description de Paris*, a défini les pouvoirs du prévôt et des échevins en des vers d'un lyrisme pédestre et sans malice :

La Ville de Paris se trouve gouvernée
D'un Prévost des marchands et de quatre échevins,
Qui sont des gens choisis qu'on élit par scrutin,
Joignant à la première une seconde année.

Ce Prévost est celui qu'ailleurs on nomme Maire,
Exerçant sur le peuple avec authorité
Un absolu pouvoir pour son utilité,
Réglant tous ses devoirs et tout ce qu'il doit faire.

On les reconnaît à leur robe de cérémonie. Dans les enluminures des manuscrits du XVe siècle, les officiers de Ville portaient

déjà la livrée mi-partie rouge et tannée. Cette robe a pu changer, au cours de l'ancien régime, être de laine, de velours ou de soie; mais les couleurs n'ont pas varié. Jusqu'en 1789, le prévôt, les échevins et le greffier portaient une robe rouge à droite, tannée à gauche. La couleur « tannée », couleur foncée du tan, est une teinte brune ou marron, c'est la couleur des vêtements de bure portés par le peuple, les gens de métier, les membres des six corporations principales. La couleur rouge cramoisie provenait du fonds de gueule des armoiries de la Ville. Les échevins portaient cette robe sur une soutane noire. Le prévôt avait droit à une soutane de satin rouge, avec boutons, ceinture et cordons en or; il ne semble, d'ailleurs, pas avoir toujours usé de ce privilège. Ces couleurs rappelaient les origines populaires et parisiennes des magistrats. Le receveur, qui était magistrat du roi, n'y avait pas droit; il souffrait dans son amour-propre d'aller, aux jours de cérémonie, simplement vêtu de noir, au milieu de ses collègues qui avaient une manche rouge; des receveurs ambitieux firent bien des tentatives sournoises ou directes, pour obtenir la robe mi-partie. C'eût été une usurpation sur les droits de Paris; elles furent toujours repoussées et le fonctionnaire du roi resta un homme noir.

Dans les portraits de Largillière et de Jean-François de Troy, tandis que le prévôt se montre bien de face, pour étaler sa soutane écarlate, les échevins se montrent de côté. La belle manche de pourpre prend une telle importance que l'on ne voit plus qu'elle. Dans une petite esquisse de la salle La Caze, où Largillière nous montre des échevins assemblés devant une tapisserie, au second plan, des manches rouges s'agitent, de peur de passer inaperçues. Le peintre et ses modèles étaient complices; innocente coquetterie des uns, aimable supercherie de l'autre. Comme nos échevins la portaient avec orgueil la belle robe de velours mi-partie! Sans doute, aux fêtes de la Saint-Jean, ils la trouvaient bien un peu chaude; mais ils se pavanaient dans ses larges plis, plus resplendissants que des rois mages. Il dut y avoir quelques modifications dans les costumes. Le prévôt des marchands, en 1648, chez Philippe de Champaigne, avait encore une soutane noire; chez Largillière et de Troy, de 1680 à 1727, elle est de satin rouge; un peu plus tard, chez Van Loo et chez Hallé, nous la retrouverons noire. Le tissu aussi peut différer. Au temps de Philippe de Champaigne, il est de drap et ses plis retombent avec

une sécheresse austère, comme une robe de dévote; les échevins de Largillière sont enveloppés d'un velours caressant, chatoyant et coquet, comme des jupes de caillettes. Cette bure janséniste et ce velours régence, ce sont deux écoles, deux écoles de peinture et peut-être aussi deux écoles d'échevins.

Largillière devait aimer ces bonnes figures; son pinceau facile et sa couleur brillante convenaient à ces visages fleuris de bourgeois bien dans leurs affaires et généreux envers les beaux portraitistes. Rigaud peignait le Roi et les grands seigneurs; en face de ce peintre de la Cour, Largillière fut le peintre de la Ville. M. Dimanche n'a pas les quartiers de noblesse de don Juan, ni peut-être son élégance cavalière, mais il est un débiteur moins incertain. D'Argenville raconte : « Ce peintre eut peu de liaison avec la cour de France, auprès de laquelle il n'a jamais fait aucune démarche; il aimait mieux, à ce qu'il m'a dit plus d'une fois, travailler pour le public; les soins en étaient moins grands et le paiement plus prompt. » Quand le duc d'Anjou fut proclamé roi d'Espagne, Rigaud, à Versailles fit le portrait du prince, tandis que Largillière, à l'occasion du même événement, à Paris, peignait le nouveau prévôt et ses quatre échevins.

Sauf un ex-voto à sainte Geneviève, tous les tableaux d'échevins de Largillière paraissent avoir été détruits pendant la Révolution. Mais plusieurs d'entre eux n'ont pas disparu sans laisser de traces. On peut, à l'aide des monuments conservés ou des documents connus, supposer que Largillière a peint au moins quatre compositions pour la municipalité :

1. *Le festin donné par la Municipalité à Louis XIV*, en 1687;
2. *L'ex-voto à sainte Geneviève*, en 1696;
3. *Le mariage du duc de Bourgogne*, en 1697;
4. *L'avènement du duc d'Anjou à la couronne d'Espagne*, en 1702.
5. Enfin une cinquième peinture a été commandée à Largillière en 1722 à l'occasion du mariage de Louis XV avec l'infante d'Espagne, mais cette peinture n'a, sans doute, pas été exécutée.

*
* *

Entre 1648 et 1676, on ne trouve guère trace de monuments artistiques se rapportant à la vie municipale. Et ce demi-siècle cor-

respond justement au temps durant lequel Louis XIV a été en froid avec sa bonne ville de Paris. Cette période a commencé avec la Fronde et s'est terminée quand Louis XIV accepta d'être reçu à l'Hôtel de ville en janvier 1687. Le prévôt de Paris au moment de la brouille était M. Jérôme Le Féron; lors de la réception de 1687 le prévôt était M. de Fourcy. Le premier a été portrait par Philippe de Champaigne, le second par Largillière. Entre temps, le goût s'était beaucoup transformé en peinture; est-ce la raison pour laquelle ces deux prévôts nous paraissent si différents?

M. Le Féron se peut voir, au Louvre, dans la salle Lacaze, au milieu de ses échevins, agenouillés auprès d'un autel de sainte Geneviève, et Philippe de Champaigne n'a pas tenté d'égayer d'un sourire cette figure austère. Ce magistrat ne paraît pas avoir été de ceux qui façonnent les événements. Mais il fut mêlé à une crise violente de notre histoire. Du haut des fenêtres de l'Hôtel de ville, il était bien placé pour voir la Fronde. Il était, depuis une semaine seulement, renouvelé dans sa charge, quand, le 25 août 1648, il reçut du roi l'ordre d'assister le lendemain au *Te Deum* chanté en remerciement de la victoire de Lens. MM. de Ville se rendirent en corps à Notre-Dame et la cérémonie s'acheva vers onze heures du matin. Mais voici que, à deux heures, on accourut à l'Hôtel de Ville pour avertir Le Féron que « tout était en rumeur dans la cité, à cause de l'enlèvement de M. de Bruxelles ». L'émeute gronda soudain avec la rapidité imprévue d'une tempête et, comme aux temps de la Ligue, souleva des barricades de pavés; selon la coutume, des gens louches commencèrent à surgir de l'ombre et les bourgeois prirent peur. On fit tendre les chaînes, on rassembla les archers de ville. M. Le Féron et les échevins firent leur devoir; ils montèrent à cheval et, accompagnés d'archers, ils parcoururent les quartiers les plus agités, rassurant les pacifiques, apaisant les furieux. Mais c'est le 28 seulement que l'on détendit les chaînes; alors les boutiques rouvrirent et le calme reparut. La Reine, satisfaite, tînt à remercier le prévôt et les quarteniers de leur zèle. Ce n'était que le début de leurs tribulations.

Au commencement de l'année suivante, dans la nuit du 7 janvier 1649, tandis que les Parisiens mangeaient le gâteau des Rois, la famille royale quittait furtivement le Louvre pour Saint-Germain et Le Féron recevait une lettre expliquant que le Roi

s'était vu obligé de s'éloigner pour échapper aux desseins du Parlement. Et depuis lors, Paris, entouré des gens de guerre, vécut avec la terreur de la famine. MM. de Ville n'avaient plus un instant de tranquillité. Le roi, aux portes de Paris, avec son armée, on savait assez que cela signifiait qu'il pouvait affamer les Parisiens pour les rendre sages. La maladie des grandes villes, c'est la peur du blocus. Il n'est pas surprenant que les échevins soient venus parfois, comme nous le montre Philippe de Champaigne, implorer la protection de sainte Geneviève, la bonne patronne.

Il y eut pourtant une demi-réconciliation entre Paris et le Roi. Le 7 avril 1649, Le Féron, qui « était Mazarin », et MM. de Ville furent convoqués à Saint-Germain et le prévôt harangua Leurs Majestés, en périodes d'une cadence un peu lourde et qu'il débitait « un genou à terre », et les supplia de rentrer à Paris, « cette ville, l'ouvrage de douze siècles, le siège de soixante-quatre rois, vos ayeulx, et l'ornement de votre Empire... Elle advoue et confesse son crime... ce fut une infidélité innocente et une rébellion sans malice... au retour du printemps et de la plus belle saison de l'année, vous nous rendrez cet astre royal, accompagné de la paix. » Faut-il donc, d'après cette harangue, reporter à Le Féron le mérite d'avoir inventé la devise du Roi-Soleil? Louis XIV, Anne d'Autriche et Mazarin résistèrent d'ailleurs à tant d'éloquence, et Le Féron dut renouveler l'hommage de son dévouement aux pieds de Louis XIV. La régente, enfin, se laissa fléchir et, le 18 août, le roi rentra dans sa bonne ville. Cet heureux événement fut fêté, le 5 septembre suivant, par un grand bal à l'Hôtel de Ville. Il y eut feu d'artifice. Sa Majesté dansa une « courante » avec Mme la Présidente Le Féron, « prévôte des marchans ». Les relations municipales ne disent pas ce que fit M. le Prévôt son époux, le grave magistrat agenouillé par Philippe de Champaigne devant sainte Genevière. La réconciliation de la ville et du roi ne dura guère. Mais Le Féron quittait sa charge le 16 août 1650 et ce fut son successeur Le Fèbvre qui dut assister à la fin des luttes de la Fronde.

Dans son portrait par Philippe de Champaigne, nous croyons bien reconnaître le caractère de notre prévôt, le personnage loyal, le serviteur fidèle à son roi. Sa carrure, sa tête haut levée, la majesté un peu lourde de sa prestance, tout révèle la noblesse

du caractère et, dans la bataille, moins d'habileté à donner des coups que de dignité à les recevoir. On l'imagine assez bien traversant les événements qui bouleversèrent alors Paris avec cette attitude un peu rigide et distante qu'il montre en peinture. En 1649, au plus fort de la tourmente, sur les jetons frappés à son nom avec l'image de la nef parisienne, il avait fait graver la devise : *nescia mergi*, elle est insubmersible.

C'est trente-huit ans plus tard que Louis XIV consentit à pardonner aux Parisiens cette fuite à Saint-Germain par une nuit d'hiver de 1649. Non que les échevins eussent refusé les témoignages de leur repentir. C'était déjà un acte de contrition que cette statue de Gilles Guérin qui fut élevée, en 1654, dans la cour d'honneur du Louvre et qui représentait le Roi écrasant sous ses pieds l'hydre de la rébellion, c'est-à-dire en somme Louis XIV domptant Paris. Puis on éleva au Roi des arcs de triomphe pour ses retours de campagne. En 1685, la ville fit construire les façades de la place des Victoires pour encadrer dignement une statue du Roi par Desjardins. Louis XIV enfin se laissa fléchir. Après l'opération heureuse de sa fistule, à l'occasion d'une visite à Notre-Dame, il accepta d'être reçu à l'Hôtel de ville. Ce fut la fête de la réconciliation. Quand il pénétra dans la cour d'honneur, Louis XIV s'arrêta devant la statue de Gilles Guérin qui commémorait la répression de la Fronde : « Otez cette figure, dit-il, elle n'est plus de saison. » Elle fut enlevée dans la nuit même et se trouve aujourd'hui à Chantilly. Elle fut remplacée deux ans plus tard par une statue de Coysevox.

Largillière fut chargé de peindre un grand tableau représentant les échevins, à l'occasion de cette mémorable visite. Sous l'ancien régime, il figurait dans la grande salle de l'Hôtel de ville.

Dans son *Voyage pittoresque de Paris*, d'Argenville le décrit ainsi : « Le festin que la ville donna à Louis XIV et sa cour en 1687, à son retour de Notre-Dame où ce prince avait été remercier Dieu du rétablissement de sa santé, après une dangereuse maladie. » Les guides sont d'accord pour affirmer que ce tableau était encore à cette place, à la veille de la Révolution. Il n'en reste rien. Toutefois, on peut l'imaginer par une esquisse peinte de la collection La Caze et par une gravure de Chenu, d'après un dessin de Cochin. L'esquisse est fort jolie et il est impossible de ne pas y reconnaître une œuvre de Largillière ainsi

que le motif du festin. Pour bien mettre en valeur les figures de ses échevins et rappeler en même temps le banquet offert au roi, Largillière a supposé que MM. de Ville, en grandes robes, délibèrent auprès d'une table où se dresse un buste; l'objet de leur délibération, c'est la réception, le festin, et ce festin est représenté dans une grande tenture qui sert de fond.

Dans la disposition des personnages, Largillière a mis tant de clarté, tout en donnant beaucoup de liberté aux attitudes, qu'il serait bien facile de mettre, d'après les indications protocolaires, un nom sous chacun de ces échevins, si cette curiosité présentait quelque intérêt. Contentons-nous de nommer le prévôt qui, d'un geste large, fait si bien valoir l'éclat de sa robe rouge : M. Henri de Fourcy, chevalier, seigneur de Chessy, président aux Enquêtes, prévôt des marchands de 1684 et 1691. A sa gauche sont assis quatre échevins; à sa droite, le greffier Micantier, le receveur Nicolas Boucot et le procureur du roi Maximilien Titon. Enfin, derrière ces officiers du roi, un homme est debout qui tient une statuette. Cet homme n'est pas sans motif mêlé à une aussi solennelle assemblée.

Reconnaissons ici Coysevox; Largillière a jugé qu'il pouvait mettre aussi en scène le sculpteur chargé d'exécuter la nouvelle statue de Louis XIV. Cette statue faisait également partie du programme de la fête ou tout au moins elle en laissa un souvenir durable. Elle est aujourd'hui dans la cour de l'Hôtel Carnavalet. Elle ne commémorait plus, par les bas-reliefs de son socle, que le triomphe de Louis XIV sur l'hérésie et le ravitaillement de Paris par ses soins. Ce n'était pas beaucoup fausser l'histoire que d'admettre Coysevox et sa maquette du nouveau Louis XIV dans l'assemblée qui fixa le programme de la grande fête du 30 janvier 1687. De plus, Largillière qui venait d'être admis à l'Académie royale, y trouvait occasion de faire plaisir à un confrère. Les échevins profitèrent de la circonstance pour demander à Coysevox leurs médaillons en bronze.

La gravure de Chenu, d'après un dessin de Cochin, n'est pas aussi jolie à voir que la fraîche esquisse où jouent si brillamment le rouge et le noir des robes de satin. Mais elle est plus facile à lire; elle montre que, depuis l'esquisse, la composition s'est un peu transformée. La table a disparu, le prévôt des marchands a quitté le centre du tableau pour aller s'asseoir dans l'angle de

gauche. Il discute avec un échevin, devant un grand plan que celui-ci tient déroulé sur ses genoux. Au lieu de neuf personnes, on n'en compte plus que huit et il n'y a plus symétrie dans la disposition générale.

A défaut de la grande peinture de Largillère fort admirée au XVIII[e] siècle, il reste encore quelques autres témoignages de ces fêtes. M. de Fourcy, le prévôt des marchands qui les présidait, fit frapper une médaille, à l'occasion de la guérison du roi, après l'opération de la fistule. On y voit un soleil illuminant le monde : *jam redditur integer orbi.* Voici qu'il est rendu tout entier au monde. Et lors de la réception du 30 janvier suivant, pour commémorer le festin et le feu d'artifice, une nouvelle médaille nous montre la façade de l'Hôtel de ville, la place emplie de peuple et le ciel illuminé par le soleil : *in facie exhilaritas.* Et ce ne dut pas être, en effet, un petit enthousiasme lorsque, par une sombre nuit d'hiver, l'astre royal consentit à se montrer aux Parisiens.

*
* *

Dans le Paris du XVII[e] siècle, la vie urbaine était encore toute pénétrée de préoccupations rurales; le Parisien, quand il regardait le ciel, ne l'interrogeait point seulement par inquiétude personnelle, mais par sollicitude pour ses légumes et pour ses fruits. Paris était entouré de jardins et de paturages dont il vivait. Les voyageurs vantaient la fertilité de cette banlieue et l'ingéniosité de la culture maraîchère. A peine passées les portes de ses faubourgs, le Parisien se trouvait au milieu des potagers. Fraises, artichauts, asperges, melons, concombres..., les contemporains n'en finissent pas d'énumérer tant de produits délectables et les étrangers admiraient l'industrie avec laquelle nos jardiniers conservaient, au plus fort de l'hiver, des « pois, asperges, artichauts, cardes, chicorées blanches, laitues pommées et choses semblables qui ne se trouvent ailleurs qu'en été ». Les pâturages commençaient ensuite où ne manquaient point les vaches, moutons et volailles; puis les belles campagnes pour les lièvres et les perdrix, puis les forêts où l'on chassait le cerf et le sanglier. Cette grosse agglomération ne pouvait vivre que grâce à ces facilités de ravitaillement. Mais qu'une sécheresse prolongée brûlât

les légumes ou qu'une pluie excessive fît pourrir les semences, et Paris risquait la famine. Jamais il ne fut pleinement rassuré; et parfois ceux qui avaient la responsabilité de le ravitailler était fort inquiets. Aujourd'hui, c'est par le cours montant ou descendant que se constate l'abondance ou la disette; alors, c'était par le terrible déficit des arrivages que M. le Prévôt des marchands apprenait que la ville allait souffrir de la faim.

En 1694, il y eut trois mois de sécheresse; l'archevêque ordonna des processions particulières. La situation devint si grave que MM. les Prévôts des marchands et échevins se résolurent à une démarche officielle auprès de la chère patronne des Parisiens, la bonne marraine, cette sainte Geneviève qui les avait déjà, autrefois, empêchés de mourir de faim. Ils sortirent de l'Hôtel de ville à pied, vêtus de leurs robes et, après une station à Notre-Dame, ils montèrent la rue Saint-Jacques et allèrent à l'église Sainte-Geneviève prier la sainte d'intercéder pour obtenir un peu de pluie. Quelques jours plus tard, le 27 mai, eut lieu la procession générale des reliques. A peine la châsse fut-elle rentrée qu'une pluie abondante avertit les Parisiens que leur prière avait été entendue. Alors MM. de Ville pensèrent qu'ils devaient remercier leur bienfaitrice. Le 10 septembre, ils assistèrent à la messe solennelle qui fut célébrée pontificalement par M. l'abbé de Sainte-Geneviève. Et en ce jour, ils s'engagèrent à commémorer, par l'offrande d'un tableau, l'heureuse intercession de la sainte et la reconnaissance des Parisiens. C'est Nicolas de Largillière qui fut chargé d'exécuter cet ex-voto.

Le tableau était achevé au mois d'août 1696. Le 9 de ce mois, il fut présenté au public. Une fois de plus, MM. le Prévôt des marchands et échevins passèrent leurs belles robes et vinrent à Sainte-Geneviève où ils furent reçus par l'abbé. On échangea des discours et le tableau de Largillière fut découvert. Depuis lors, trois nouveaux tableaux vinrent rejoindre ce premier ex-voto. En 1696, sainte Geneviève avait obtenu de la pluie pour les potagers; en 1723, elle obtint du soleil pour les moissons et c'est de Troy le fils qui, cette fois, fut chargé de traduire en peinture la reconnaissance des édiles. En 1710, de Troy le père avait peint les échevins, en prière pour obtenir de la sainte la cessation de la terrible famine de l'hiver de 1709. Enfin, un peu plus tard, en 1746, Tournières peignit un quatrième ex-voto à l'occasion de la conva-

lescence du roi Louis le Bien-aimé. Ces quatre grands tableaux décoraient, sous l'ancien régime, la nef de l'église de l'abbaye. Deux seulement ont survécu à la Révolution, sans doute les deux meilleurs, ceux de Largillière et de de Troy le fils.

Comme ce Largillière est un peintre habile! Ce n'est pas lui qui se fût brouillé avec ses modèles, comme Rembrandt, en noyant leurs visages dans la pénombre d'une ronde de nuit. Une bonne composition est faite de sacrifices et, dans son tableau, pas un des modèles n'a été sacrifié. Il a su répartir son prévôt, les quatre échevins et les membres du bureau — une dizaine de figures — avec tant d'adresse que tous sont en pleine lumière et montrent de face ;un visage le plus susceptible n'a pu se plaindre; tous ils ont pu se contempler sur cette grande toile, comme en un miroir indulgent. Et pourtant, les amateurs de peinture ont aussi satisfaction; car sous ces visages d'une clarté égale, Largillière a su draper toutes ces robes et les éclairer de manière à éviter la platitude et la monotonie; rouge et noir, ombre et clarté, organisent l'uniformité de ce désordre; les soutanes ont accepté les sacrifices qui eussent paru insupportables dans les visages. La composition est des plus simple; deux robes se font « pendant », de chaque côté, pour recevoir une lumière plus éclatante; au second plan, les robes se disposent aisément; au centre, elles s'écartent pour ouvrir une perspective profonde vers la nef remplie de fidèles. Ces têtes lointaines, dans un demi-jour gris traversé de rayons obliques, ce sont des hommes à perruques, des femmes surmontées de fontanges; c'est le public d'une grande cérémonie parisienne, à la fin du XVIIe siècle. Largillière ne s'est point inquiété du problème difficile de montrer une foule lointaine et bariolée; il lui fallait un arrière-plan de tons éteints; il l'a peint en grisaille et le contraste est étrange entre les visages fleuris qui nous éblouissent au premier plan et cette toile de fond décolorée sur quoi ils se détachent.

Quelques têtes, pourtant, paraissent sacrifiées; c'est qu'elles n'appartiennent pas au groupe des échevins et du « bureau ». D'abord, dans l'angle de gauche, le gouverneur, non pas aux couleurs de Paris, mais vêtu en bleu de roi. L'escamoter dans l'ombre eût été inconvenant; le mêler aux échevins n'eût peut-être satisfait ni l'un ni les autres. Restait à le peindre d'un pinceau déférant et appliqué, mais à le tenir légèrement à l'écart; tout



Cl. Hachette.

LARGILLIÈRE : LES ÉCHEVINS REMERCIANT SAINTE GENEVIÈVE (FRAGMENT)

(Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

auprès du cadre, à gauche, il paraît se mêler à peine à cette fête municipale; il regarde d'un air détaché; il apporte sa présence; c'est un peu de la Cour qui vient se mêler à la Ville; et Largillière n'a pu s'empêcher de noter finement la différence entre l'élégance aristocratique de ce grand seigneur et la satisfaction épanouie des échevins.

Deux autres têtes sacrifiées sont naturellement celles qui nous intéressent le plus, parce que le peintre a été obligé de les cacher à demi; c'est d'abord le portrait de Largillière lui-même; il se tient en arrière de ces échevins éblouissants; son visage est mince encore; il s'alourdira plus tard; mais dès maintenant on croit deviner, dans les orbites sombres, le regard ardent de la jeunesse et de l'ambition; cet homme n'a encore que quarante ans. Voici dix ans qu'il est entré à l'Académie royale en présentant un grand portrait de Charles Le Brun, le directeur de la Compagnie. Puis il a peint un vaste tableau d'échevins à l'Hôtel de ville. Mais l'œuvre dont il vient de recevoir la commande de MM. de Ville intéresse encore bien plus sa fortune et sa gloire. Elle sera vue, examinée, jugée, par tous les pèlerins de Sainte-Geneviève. Aussi, comme il les contemple avidement ces échevins! Et il rêve de les peindre magnifiques, rutilants, comme les rois mages de son cher Rubens.

A côté de lui, dans la même ombre discrète, il a placé un visage animé, spirituel, que l'on soupçonne tout grimaçant de tics. C'est le poète Santeuil, chanoine de Sainte-Geneviève, très heureux de figurer dans cette solennité, mais qui trouva là occasion à développer, en une centaine de distiques latins héroï-comiques, son indignation contre un peintre qui ne lui avait donné ni un visage assez clair, ni une robe assez blanche. Et Largillière dut, sans doute, répondre à cette indignation versifiée qu'un chanoine peut bien porter une robe blanche, il n'en sera pas moins, en peinture, un personnage sombre s'il doit servir de repoussoir aux visages lumineux de M. Sainfray et de M. Puylon. Car enfin ce sont ces messieurs qui ont commandé et payé le tableau, et Santeuil, avec tout son esprit et son mérite, n'est ici que pour boucher un trou. Pour consoler l'ombrageux chanoine, Largillière a pu lui faire remarquer qu'il n'était pas plus mal placé que le peintre lui même.

Quant à MM. les Prévôt, échevins et officiers de ville, rien ne

serait plus facile que de les désigner, puisque nous avons conservé les noms des magistrats de Paris et qu'une chanson contemporaine et anonyme, publiée dans la *Revue universelle des Arts* de 1865, a pris soin de les nommer en les injuriant copieusement. Pour le prévôt, M. Claude Bosc, seigneur d'Ivry, on se contente de traiter de « bizarre parure » son éblouissante soutane de soie écarlate; mais à droite, voici Bazin qui veut faire oublier « la crasse » de sa naissance; puis le médecin Puylon, « au regard félon », qui menace de nous souffleter, puis Sainfray, « fils d'un pied plat », qui demande à la sainte un « pardon criminel »; puis le substitut Baudran qui montre l'air obligeant avec lequel il « plume le financier »; et de l'autre côté du prévôt, Titon qui jette un « regard méprisant », tout fier de la place où l'a conduit l'intrigue. Le public, comme on voit, conserve son droit de contrôle sur les magistrats qu'il s'est choisis; il leur reproche tout d'abord les dignités qu'il leur a accordées et jalouse ces belles robes qui attirent l'admiration de la foule. Mais d'ailleurs, comme les chansonniers gâtent peu la satisfaction de nos échevins! Comme chacun de ces hommes en perruque et en robe exprime le bonheur, la bonne santé et les bonnes affaires! S'ils avaient ces mines fleuries et ces faces de prospérité, le jour où ils ont demandé un peu de pluie pour les récoltes, il a fallu toute l'indulgence de sainte Geneviève pour croire que ses chers Parisiens souffraient de la faim.

M. Bosc, de ses belles mains, nous indique que cette prospérité est due à la patronne de Paris. Il nous la montre et, pour un peu, en effet, nos regards, en arrêt devant ces bourgeois épanouis, allaient oublier ces nuages qui apportent de riches récoltes. Sainte Geneviève, la bonne pastoure, agenouillée sur un gros nimbus, se penche vers ses ouailles; auprès d'elle est posé le cierge traditionnel; les fidèles n'auraient pas reconnu la sainte, s'ils n'avaient pu se montrer la petite flamme que soufflait le démon et que l'ange rallumait. A sa prière, le ciel s'est entr'ouvert; une gloire explose et l'on voit, dans des éclairs, voler des têtes ailées de gros bébés. Deux anges alertes bondissent. Se peut-il que ce génie à chevelure de flamme nous apporte la pluie? Son compagnon lui désigne la sainte agenouillée. Après être montée au sommet lumineux, la prière en redescend exaucée, et tout ce drame où se mêlent et s'agitent les habitants du ciel et



XIII. LARGILLIÈRE. — *Ayant à peindre le mariage du duc de Bourgogne, Largillière s'est rappelé son cher Rubens, la* Présentation du portrait *de Marie de Médicis à Henri IV, et quand, à la figure de l'Hymen du Flamand il a substitué un autre personnage, ce fut encore pour emprunter à Rubens le Mercure qui descend du ciel dans l'*Éducation de la Reine. *Largillière n'a pas seulement admiré Rubens; il l'a étudié attentivement. Le musée de Toulouse conserve une copie très fidèle du* Thomyris et Cyrus *du Louvre, par Largillière.*

les masses grondantes de l'orage ne dérange pas les perruques de nos échevins, ni même n'attire leur regard. Lever le nez! Ils auraient trop peur de compromettre la dignité de leurs visages.

Comme dans toutes les peintures d'échevins de Largillière, les portraits se juxtaposent à une action à laquelle ils ne se mêlent pas. La gloire explosante de sainte Geneviève ne dérange pas plus le bureau de l'Hôtel de ville que la tapisserie devant laquelle ces messieurs préparaient la réception du Roi. Largillière n'a pas daigné ou il n'a pas pu dissimuler qu'il peignait des portraits. Chacun de ces échevins pourrait être décapité; chaque tête pourrait être placée dans un cadre individuel et ces visages ne nous paraîtraient que plus sympathiques quand nous verrions mieux que c'est bien à nous qu'ils cherchent à plaire. Sainte Geneviève est trop bonne pour leur en vouloir.

*
* *

M. Bosc d'Ivry dont la soutane écarlate illumine le tableau de sainte Geneviève pouvait espérer que son image passerait à la postérité. Pourtant, il crut devoir confier une seconde fois à

Largillière le soin d'immortaliser ses traits et ceux de ses échevins; il endossa donc à nouveau la belle robe pour poser devant son peintre. Il est vrai que la première peinture ne figurait pas à l'Hôtel de ville et il y avait place, dans la grande salle, pour une nouvelle composition où M. Bosc pût faire vis-à-vis à M. de Fourcy

Le prétexte, cette fois encore, fut un grand événement politique où MM. de Ville allaient, de nouveau, se mêler à l'existence de la famille royale; en 1697, la guerre dite de la ligue d'Augsbourg s'achevait dans la lassitude générale. La paix fut précipitée par les démarches du duc de Savoie qui passait de notre côté, contre l'Autriche, offrant sa fille, la duchesse Adélaïde qui avait onze ans, comme gage de sa bonne foi. Le mariage de la duchesse de Savoie et du duc de Bourgogne était donc l'événement le plus frappant de toutes les clauses d'un laborieux traité. Les paix que sanctionne un mariage semblent plus définitives. En associant les échevins au mariage du petit-fils de Louis XIV, Largillière ne faisait que symboliser la joie de la Ville dans un événement dynastique.

Du tableau, il ne reste rien qu'une gravure de Née, d'après un dessin de Cochin, qui permet d'en analyser la composition et les intentions. Le prévôt et les échevins se groupent debout, de chaque côté d'une action symbolique. Au centre, le jeune duc de Bourgogne s'élance vers un portrait de la princesse que présente Mercure. Mercure n'est point, généralement, un messager d'amour; mais ici l'amour apporte la paix et des cupidons vident sur les marches du temple des hottes de légumes et de fruits qui présagent des arrivages abondants aux Halles. Les perruques et les toges s'empressent et les jolies mains de M. Bosc, désignant ce portrait et ces provisions, semblent nous dire : « Ceci amènera cela ».

Largillière n'est pas grand inventeur. Il a tout simplement accumulé ses portraits de chaque côté d'une composition empruntée presque textuellement à Rubens; et c'est ici que nous reconnaissons l'élève des Flamands; dans l'ex-voto à sainte Geneviève, les anges qui descendent du haut du ciel sortent des « gloires » de Le Brun ou même de Simon Vouet. Mais cette fois Largillière, voulant peindre une allégorie matrimoniale, a copié la galerie de Rubens au Luxembourg. Pour marier le duc de

Bourgogne, il a repris la cérémonie de la présentation de Marie de Médicis à Henri IV. Un Dieu apporte le portrait; comme il fallait un Mercure, Largillière a utilisé celui qui, chez Rubens, descend du ciel pour gratifier Marie de Médicis du don de l'éloquence. Les allégories, les Amours, les Renommées qui volent, les démons chassés dans des nuées d'orage, toute cette mythologie est celle du Flamand. Largillière n'a innové qu'en faisant rayonner l'astre solaire et monarchique, placé d'ailleurs étrangement sur le fronton d'un temple.

Cette transposition de l'allégorie de Rubens ne va pas sans étonner. Chez Rubens, tout nous prépare à la bien comprendre; depuis sa naissance, nous voyons la petite princesse occuper les Olympiens; d'un bout à l'autre de cette biographie, les mondes terrestre et céleste se mêlent l'un à l'autre jusqu'à nous faire croire, peu à peu, à la vraisemblance de ce commerce entre ciel et terre. Chez Largillière, rien ne nous a préparés. Voici douze ou quinze portraits placides et souriants qui n'ont visiblement d'autre ambition que de bien faire valoir leur tête et leur perruque. Une des allégories elle-même se désintéresse de la princesse pour se tourner vers nous. Quelles dames ont posé ces deux allégories si bien peignées et chez lesquelles le souci de se faire voir domine celui de regarder? Vraiment, ces échevins sont bien tranquilles sous ce ciel d'où il pleut des dieux qui apportent des portraits.

*
* *

Le 14 septembre 1702, Largillière passait un nouveau marché avec la Ville pour un tableau qui devait représenter l'avènement du duc d'Anjou à la couronne d'Espagne. Les termes de la commande ont été publiés par Leroux de Lincy, dans son Histoire de l'Hôtel de ville de Paris. Largillière s'engage à « faire un tableau de dix à onze pieds de hauteur sur quinze à seize pieds de largeur, ou plutôt de la même hauteur et largeur que celui de la prévôté de M. Bosc, représentant, nous dit prévôt des marchands (M. Boucher d'Orsay), les sieurs de Santeul, Guillebon, Boutet, S. Desnotz, Lehueins et les sieurs, procureur du Roy, gresfier et receveur, accompagnés de la Justice et de l'Abondance, une tapisserie dans le fond, représentant l'avè-

nement du duc d'Anjou à la couronne d'Espagne, avec toutes les allégories convenant au sujet, suivant le dessin que ledit sieur de Largillière nous a présenté ». Le tableau devait être livré à la Saint-Jean de l'année suivante au plus tard. Il devait être placé dans la grande salle de l'Hôtel de ville et payé 5.300 livres. Donc nous n'ignorons, pour ainsi dire, rien du nouveau tableau de Largillière, sinon que nous ne savons s'il a été exécuté. Nul ne semble ne l'avoir jamais vu à l'Hôtel de ville, dans la grande salle à laquelle il était destiné, et j'ai pu me demander si les péripéties de la guerre de la Succession d'Espagne n'avaient pas contrarié Largillière dans l'exécution de son œuvre. Le duc d'Anjou eut plus de difficulté à conquérir sa couronne que Largillière à peindre ses échevins. Durant plusieurs années, Louis XIV songea même à renoncer à l'héritage espagnol. Durant ces années sombres, l'exécution d'un tableau pour commémorer l'avènement du prince français au trône d'Espagne put, quelquefois, paraître manquer d'à-propos.

Et pourtant des témoignages nous sont parvenus qui semblent se rapporter à ce tableau. D'abord, les papiers de Lenoir signalent que le « Museum » a reçu des Minimes une composition : « La municipalité de Paris recevant l'abondance dans son sein ». Nous avions déjà vu apparaître cette « abondance » dans le traité passé par Largillière. D'Argenville ne signale pas cette peinture aux Minimes, dans son *Voyage pittoresque de Paris*. Elle ne s'y trouvait pas encore en 1758, car le rédacteur des Annales manuscrites de l'ordre des Minimes, cité dans l'ouvrage de l'abbé Lebœuf sur l'histoire de Paris, ne signale point l'entrée d'un Largillière, parmi tant d'autres acquisitions qu'il énumère. Or son inventaire s'arrête en 1758. Mais en 1785, J.-A. Dulaure (*Nouvelle description des curiosités de Paris*) nous apprend que dans « la seconde des salles qui servent de sacristie aux Minimes », on voyait « un grand tableau original de Largillière, représentant l'érection du prévôt des marchands à l'avènement de Philippe V au trône d'Espagne ». Il est difficile de ne pas reconnaître, cette fois, le tableau commandé en 1702. Si Lenoir, dans son inventaire, n'a pas jugé utile de rappeler le nom de Philippe V, ni même le titre du prévôt des marchands, c'est parce qu'il n'y avait nulle nécessité d'évoquer des souvenirs d'ancien régime, à propos d'un tableau qu'il voulait sauver. Comment et pourquoi



XIV. LARGILLIÈRE. — *Ce dessin du Louvre représente un Prévôt accueilli par la Ville de Paris, et accompagné de la Justice et de génies de la Fécondité. Les allégories sont encore inspirées de Rubens; mais le site a été croqué d'après nature. Il est parfaitement reconnaissable. La seule différence vient de ce que la place de grève sur laquelle se dresse le bûcher de saint Jean descendait en pente rapide sur la Seine. Mais la façade de l'Hôtel de Ville et la silhouette de Notre-Dame composent aujourd'hui encore le décor dessiné par Largillière.*

ce Largillière est-il entré aux Minimes et d'où venait-il? Nous ne savons. Mais cette mention suffit pour nous convaincre que la commande de 1702 a bien été exécutée.

Parmi les Largillière de la salle La Caze, au Louvre, il en est un qui représente un échevin. C'est un homme jeune, bien en chair, le teint fleuri, l'œil brillant et qui pourrait, à la rigueur, prétendre à la belle tête; on lui souhaiterait seulement un visage plus affiné par le travail intellectuel. Mais enfin ces joues charnues, ces grosses lèvres et ces brillantes couleurs sont l'indice d'une bonne santé, d'une bonne humeur et peut-être d'une bonne conscience. La perruque grise rend la figure encore plus rose; par son format in-folio, elle amplifie ce visage et lui donne la dignité du grand siècle; les perruques étaient, pour les visages, comme les colonnades ou les coupoles en architecture : elles donnaient une même majesté classique aux façades les plus ordinaires.

Le catalogue désigne ce beau portrait comme figure d'inconnu.

Pourtant cet échevin souhaitait éviter ce malheur et il porte à la main une enveloppe, comme pièce d'identité. Ce n'est pas seulement pour nous dire que cet aimable magistrat vient de recevoir quelque requête ou recommandation, mais pour nous donner son nom. Le procédé de la lettre qui doit désigner un personnage est constant chez les portraitistes. Seulement l'encre qui a écrit l'adresse n'était pas inaltérable; elle s'est altérée au point que le nom est à peine lisible. Pour le déchiffrer, il m'a fallu bien des visites à la salle La Caze et des stations prolongées, sous le regard défiant des gardiens. J'avais cru lire assez bien : Monsieur Monsieur Denis sur le papier que tient notre magistrat et reconnaître un M. Denis qui fut échevin en 1706. Mais quand les tableaux du Louvre ont été décrochés, pendant la guerre, les conservateurs ont pu regarder de plus près cette adresse à demi effacée et déchiffrer le nom de M. Denotz qui fut échevin en 1702.

Cet échevin a été peint une seconde fois par Largillière. Le musée Carnavalet conserve un double portrait dans lequel il reparaît avec la même attitude. La main ne tient plus le billet. Ce billet et son adresse devenaient inutiles, car ce tableau est un fragment d'une grande composition détruite; des figures allégoriques, coupées par le cadre actuel, permettent d'imaginer aisément que cette œuvre, autrefois, mettait en présence le prévôt et ses échevins, Messieurs de Ville, l'Abondance, la Justice ou telle autre de ces aimables personnes qui avaient coutume de frayer, en peinture, avec les magistrats municipaux. Le portrait de la salle La Caze a peut-être été exécuté d'après nature, pour être ensuite inséré dans le grand tableau collectif dont le musée Carnavalet conserve un fragment.

Le très beau portrait de prévôt des marchands exposé également au musée Carnavalet est du même temps et probablement de la même composition. Ce fragment de peinture est détaché du même ensemble auquel appartenaient nos deux échevins, et les allégories que l'on devine au second plan paraissent de même famille. Alors ce portrait est celui de M. Boucher d'Orsay qui fut prévôt de 1700 à 1707. Il a tout à fait grand air, avec sa longue figure, son nez busqué qui jette une grande ombre sur son visage osseux, ses yeux perçants, ses lèvres bien dessinées qui vont s'ouvrir pour prononcer, sans doute, des paroles aimables. A ses autres mérites, ce magistrat joignait certainement celui de présider

avec bonne grâce et majesté les grandes cérémonies. On ne saurait mieux représenter le grand siècle. Ce prévôt paraît bien avoir été de ces magistrats municipaux qu'éblouissait le soleil de Versailles. Louis XIV se comparaît au soleil et Boucher d'Orsay prenait pour emblème le tournesol. Les jetons qu'il fit frapper à ses armes sont des allusions à Louis XIV et non pas à Paris. En 1703, un tournesol orienté vers le soleil (*servat amorem*); en 1705, des vignes sous le soleil (*laetor dum respicis*); en 1707, un chêne (*cara Jovi*); M. Boucher d'Orsay, suivant son expression, s'épanouit sous les faveurs du roi, comme la vigne qui mûrit sous les rayons du soleil. Le nom de ce prévôt est bien loin d'être tombé dans l'oubli. C'est lui qui commença la construction du quai d'Orsay; ce nom a pris, depuis lors, comme une distinction diplomatique. Et il est ainsi arrivé à M. Boucher d'Orsay de laisser un nom qui est devenu illustre, bien que sa personne soit restée obscure.



XV. LARGILLIÈRE. — *Cette petite esquisse, peinte légèrement sur papier, figure dans les collections de dessins du Louvre. Elle représente quatre échevins; peut-être devaient-ils assister au* Mariage du duc de Bourgogne, *bien que la composition définitive, connue par une gravure, ne nous présente pas cette architecture.*

Les tableaux de Carnavalet nous montrent des portraits qui se suffisent, mais qui sont pourtant des fragments de compositions plus vastes. Derrière nos échevins se tenait une figure dont une jambe drapée a seule survécu; sa station dans les airs, au milieu des nuages, permet de reconnaître quelque divinité. Le prévôt des marchands, M. Boucher d'Orsay, n'est pas non plus tout à fait seul. La main d'un échevin, une main gantée de blanc, est appuyée sur le dossier de son fauteuil; un visage féminin, d'ailleurs très banal, s'incline de l'autre côté. La jambe du premier tableau et la tête du second appartiennent à ce personnel allégorique auquel Largillière demandait un cortège flatteur pour les

échevins. Dans le tableau du duc d'Anjou, le peintre devrait présenter la Justice et l'Abondance. Comme Rubens, à l'école duquel il doit tant, Largillière n'a pas jugé paradoxal de mêler des figures réelles et des fictions allégoriques; seulement celles du Flamand étaient de resplendissantes nudités; celles de Largillière se montrent plus modestes et plus vêtues. Ces figures sont d'une exécution beaucoup plus fade que les portraits du premier plan; le peintre a éteint, amorti la vivacité de sa couleur et l'on pourrait, au premier abord, croire que ces figures ont été refaites par un médiocre restaurateur. Ces pâles divinités s'expliqueraient mieux si ces tableaux étaient au complet. On verrait alors que ces formes ne sont pas celles de personnages vivants, mais qu'elles appartiennent à quelque tenture, comme celle que Largillière avait déjà utilisée dans le tableau de 1687. Pour compléter les tableaux de Carnavalet, il faut se représenter ces messieurs se détachant sur quelque belle tapisserie des Gobelins où planent des Olympiens symétriques.

*
* *

Chaque année, la veille de la Saint-Jean, un bûcher était dressé sur la place de grève. Leroux de Lincy, dans son *Histoire de l'Hôtel de ville de Paris*, cite toute une description du cérémonial de la fête. « On part précédé des gardes de la ville et des drapeaux et tambours, le colonel à la tête de tout le cortège, et le bureau précédé par les huissiers et le greffier; on fait trois fois le tour de la grève, et au troisième un juré mouleur de bois présente un flambeau à M. le Prévost des Marchands qui met le feu au bois et MM. du bureau en font autant, puis on retourne à l'Hôtel de Ville. » Cependant les danses « des valets et servantes » commencent sur la place « d'une manière non moins dissolue que leurs chansons », dit Sauval, tandis qu'à l'intérieur de l'hôtel de ville « le Prévost des Marchands et les Échevins ne laissent pas de faire un souper magnifique où se trouvent leurs amis, avec leurs femmes et leurs filles, y donnent le bal et passent une partie de la nuit à danser au son des violons ».

Un dessin du Louvre semble avoir combiné à la fois la cérémonie d'une réception à l'Hôtel de ville et cette fête de la Saint-

Jean. Ce joli dessin lavé d'encre, attribué à Rigaud et que Reiset appelle « Réception d'un magistrat au palais de justice de Paris », est bien, en réalité, une esquisse de Largillière représentant l'entrée d'un prévôt des marchands à l'Hôtel de ville. La Ville de Paris l'accueille, reconnaissable à sa couronne de tours et aux deux petits génies qui tiennent un écusson où l'on distingue la nef d'argent. Et nous retrouvons, une fois de plus, l'imitation de Rubens, les petits génies qui, dans la *Naissance de Marie de Médicis*, jouaient avec l'écusson de Florence. Le Prévôt s'avance mollement, la hanche en avant, à la manière d'une femme et l'on devine aisément quel éclat devait montrer en peinture sa belle robe lumineuse. Il n'arrive pas seul; du haut du ciel, une Justice est descendue, pour le présenter, et elle est accompagnée de deux génies dont l'un porte les faisceaux et l'autre déverse sa corne d'abondance. Reconnaissons les deux symboles chers à la municipalité. De telles allégories résument les programmes électoraux de tous les temps. Au second plan, la place de grève; au fond, la silhouette de Notre-Dame; sur la place, le bûcher de la Saint-Jean. Largillière habitait-il déjà la rue Geoffroy l'Angevin, quand il esquissa cette entrée solennelle? Dans ce cas, il n'alla pas loin pour dessiner le décor de la scène; au sortir de la rue du Temple, il se trouvait devant la place qu'il voulait peindre. La foule accompagne de ses ovations le nouveau prévôt et même un homme du peuple monte, à sa suite, les marches de l'Hôtel de ville.

*
* *

Enfin, en 1722, les échevins qui semblaient, depuis quelques années, avoir abandonné Largillière pour d'autres peintres moins illustres et, par suite, moins onéreux, revinrent à celui qui avait donné de leurs visages et de leurs robes les images les plus brillantes. L'événement national qui devait servir de prétexte était l'arrivée à Versailles de la petite princesse espagnole Marie-Anne-Victoire, la première fiancée de Louis XV. Et voici d'après le texte de commande publié par les nouvelles Archives de l'art français (1882, p. 135) ce que devait montrer cette composition : « le Roi environné de trois Grâces sur son trône, Mgr. le duc d'Orléans, régent, soutien du trône, guidé par Minerve, symbole

de la sagesse, le couvrant de son bouclier et tenant à la main le portrait de l'Infante porté par deux génies, un génie enchaînant le lion d'Espagne avec le cordon bleu et le coq, symbole de la France, enchaîné avec la toison d'or et autres attributs marquant l'union des deux nations; MM. les Prévôt des Marchands, Échevins, procureur du Roi, greffier, receveur de la Ville, étant aux pieds de Sa Majesté ». Entre temps, les prix de Largillière avaient monté; on lui donnait 8 000 livres; il est vrai qu'un tel luxe allégorique justifiait ce renchérissement.

Une petite esquisse, entrée récemment au Musée Carnavalet, prouve que Largillière avait pu en entreprendre l'exécution; cette œuvre légère et hardie montre que l'imagination du peintre allait prenant de l'aisance. Cette fois les échevins sont un peu plus attentifs à l'événement auquel ils assistent. Le groupe du jeune roi sur son trône, entouré du Régent et de pâles allégories, compose un bouquet de fines couleurs qui contraste fort joliment avec les grandes robes rouges et noires qui se pressent de chaque côté. Dans les airs, les allégories spirituelles décrites dans le texte de la commande et que l'image transcrit avec fidélité. Ce n'est pas l'imagination de M. de Castagnère, mais celle de Largillière qu'il faut reconnaître dans cette ingénieuse allégorie. Le souvenir de Rubens est aussi présent. Des divinités malfaisantes disparaissent, chassées en des nuages sombres, et des nymphes marines, au premier plan, rappellent cette Bidassoa qu'une autre infante avait déjà franchie dans la galerie de Médicis. Mais la palette de Largillière est moins flamande. Sa couleur a moins de chaleur qu'autrefois. En peignant des robes de satin encadrées de boiseries claires, il a pris le goût des tons légers et lumineux.

La peinture a-t-elle été détruite? ou bien n'a-t-elle pas été exécutée? Les projets de mariage qui lui servaient de prétexte furent rompus. La petite infante avait trois ans quand elle vint à Versailles pour être, un jour, reine de France; elle en avait six quand elle rentra en Espagne, après la rupture des fiançailles. Elle était vraiment trop jeune et Louis XV ne pouvait plus attendre pour donner un dauphin à la France. Déjà le duc d'Orléans « soutien du trône » était mort, à la fin de 1723.

1. Le rapprochement du texte et de la peinture a été fait par M. Brière dans une communication à la Société de l'Art français.



XVI. LARGILLIÈRE et RUBENS. — *Ayant à peindre le mariage de Louis XV et d'une infante d'Espagne, Largillière de nouveau a pensé à Rubens, et s'est rappelé les nymphes de la Bidassoa qui assistent à l'*Échange des princesses *dans la* Vie de Marie de Médicis. *Cette esquisse peinte d'un tableau qui ne fut peut-être pas exécuté figure au Musée Carnavalet.*

Pourtant, de ce mariage manqué, il est sorti une peinture, un portrait de la petite infante, que Largillière peignit en 1722 et qui est aujourd'hui au Prado; peut-être fut-il exécuté pour servir de document au grand tableau allégorique. Ce portrait est un chef-d'œuvre de grâce et de jeunesse; l'enfant se tient droite, avec l'allure d'une petite reine, dans une robe de satin blanc qui développe autour de ce corps d'enfant des plis majestueux; sur le visage un peu pâle brillent des yeux vifs; l'enfant joue de l'éventail et appuie son petit bras sur un coussin où repose un diadème qui bientôt ne sera plus le sien. Espérons qu'une poupée a consolé l'infante de la perte de son joli joujou.

*
* *

Si l'on en excepte l'ex-voto à sainte Geneviève, toutes ces peintures mêlent la monarchie à la vie municipale; leur raison d'être véritable fut de fixer par la peinture les traits du prévôt et de ses échevins; mais chaque fois, le prétexte était un événement royal. Ainsi nos magistrats conciliaient le double souci de ne pas étaler leur vanité et de la satisfaire; ils voulaient que cet appel à l'immortalité qu'est toujours, plus ou moins, un portrait public, se justifiât par un événement qui intéressât véritablement l'histoire. 1793 a fait payer très cher aux échevins d'avoir lié partie avec la monarchie; toute révolution provoque une guerre des images. Aujourd'hui même, nous pouvons être tentés de trouver

quelque servilisme dans le culte royal de nos échevins; c'est faute de réfléchir que, pour un homme du XVIIe siècle, la personne du Roi est l'incarnation même de la France. Quand les échevins prennent leurs belles robes et se mettent à genoux parce que le Roi est guéri, que le Dauphin a un fils ou que l'héritier du trône se marie, cela veut dire qu'ils remercient le ciel de ce qu'il assure, avec la continuité de la dynastie, la tranquillité de l'État et le ravitaillement des Parisiens. Les peintres hollandais qui ont peint les gildes et syndics de leur pays n'ont pas été astreints à ces rites catholiques et monarchiques; leurs œuvres nous paraissent plus modernes; mais ils n'ont pas trouvé d'autre prétexte pour rassembler leurs modèles qu'un livre de comptes ou une table de banquet.

Cette revue des échevins peints par Nicolas de Largillière apporte un peu de tristesse, comme une revue funèbre. De tant d'hommes en perruque et robe mi-partie qui pensaient se survivre par la peinture, il n'en est donc pas dix qui subsistaient, un siècle plus tard. L'œuvre la plus intéressante d'un de nos meilleurs portraitistes a disparu avec le régime qu'elle rappelait. Quelle ne serait pas notre joie, aujourd'hui, s'il nous était permis de saluer, dans une même salle, ces visages rayonnants qui posèrent avec tant de satisfaction devant un peintre de la santé et de la bonne humeur! Comme tous ces regards brillants sous la perruque ruisselante nous retiendraient, nous paraîtraient plus attachants même que la jovialité bruyante des gardes civiques de Frans Hals! Ce serait un ensemble admirable, un des aspects les plus aimables de la vieille France, que cette bourgeoisie tout épanouie sous les rayons de Versailles, et quelle salle de peinture! Hélas! On a pu croire que les œuvres d'art restent hantées par les faux-dieux et les révolutions religieuses et politiques ne se contentent pas de jeter au vent les vieilles reliques; il leur faut encore briser les reliquaires. Le respect des choses d'art, le culte de la beauté naît tardif et fragile, au milieu des rudes croyances qui agitent l'humanité et qui détruisent aussi allègrement qu'elles créent.

En 1789, l'Hôtel de ville devint fameux, sous le nom de Maison commune. S'il ne fut pas tout à fait mis au pillage, les souvenirs du régime déchu durent disparaître. Le 13 août 1792, ordre fut donné d'enlever la figure du roi Henri IV qui était sur la porte

d'entrée, ainsi que les inscriptions qui l'accompagnaient. La statue de Louis XIV, par Coysevox, fut reléguée dans les caves. Elle y resta longtemps, protégée par l'oubli. Mais les portraits des gouverneurs, prévôts, échevins et autres officiers municipaux furent lacérés ou disparurent. Les grandes compositions de Pourbus, de Troy, Largillière, Mignard, Boullogne et Van Loo, furent détruites. Leroux de Lincy, l'historien de l'hôtel de ville, en a cherché inutilement les traces et il cite un document qui n'explique que trop bien leur disparition, un passage extrait d'un ouvrage publié par Prud'homme en 1807 : « Pendant le cours de la Révolution, l'Hôtel de ville se nommait Maison commune; on avait décoré la grande salle des bustes de Marat et de Châlier; des gradins avaient été construits pour que le peuple pût assister aux séances que tenaient les membres de la commune, dont les discussions souvent annonçaient l'ignorance et la frénésie les plus exaltées; souvent, aussi, on y a entendu de très bonnes choses. Hébert, dit le père Duchesne, et Chaumette y ont déployé toute leur éloquence. » Mais un auditoire un peu échauffé n'est pas un public très respectueux des œuvres d'art, et les hommes de 93 n'avaient que haine et mépris pour des tableaux où l'on voyait des magistrats en robe, agenouillés devant le roi.

Les combattants ont parfois peine à distinguer les amis des ennemis, quand ils sont dans le feu de la bataille. Les hommes de la commune n'ont pas reconnu dans ces magistrats, personnages du Parlement et de la Ville, cette noblesse de robe qui avait tant de fois mené l'opposition contre la monarchie en s'appuyant sur le mécontentement populaire. L'émeute méconnaissait ses alliés de la Ligue, de la Fronde et du Jeu de Paume. Tandis que la robe et l'épée se querellaient, la carmagnole entrant en scène mettait tout le monde d'accord. Quand Louis XVI fut reçu, à son tour, à l'Hôtel de ville, après la prise de la Bastille, on ne lui montra certainement pas une statue de la rébellion écrasée. Les échevins n'étaient plus à genoux. Mais ce triomphe des magistrats fut bientôt suivi de leur défaite; et quand le peuple, à son tour, força les portes de la maison, dans ces alliés de la veille il crut voir des ennemis. Ces magistrats, très fiers de la noblesse que leur octroyait la monarchie, avaient perdu en autorité auprès du peuple tout ce qu'ils avaient obtenu en honneurs auprès du roi.

Bien que l'espoir de nos échevins ait été déçu, en raison des

accidents de l'histoire, ces échevins méritent de ne pas disparaître tout à fait de la mémoire des hommes. Il leur reste d'avoir provoqué d'admirables peintures. Il faut proclamer cette vérité, favorable aux artistes, qu'on ne meurt jamais complètement quand on laisse un beau portrait après soi.

II

Rigaud, en mourant, ne pouvait avoir d'inquiétude sur le sort de son œuvre. Un peintre devant qui ont posé cinq rois et quatre générations de la famille royale de France est assuré contre l'oubli. Ses modèles habituels, quand ils n'étaient pas princes du sang, étaient, pour le moins, pairs, maréchaux, archevêques ou de l'Académie française. Ils sont les figurants magnifiques des cérémonies de Versailles. Mansard, Le Brun et Le Nôtre, pendant les années triomphales, avaient installé la monarchie dans un décor d'opéra, grandiose et opulent; durant les années de déclin, Rigaud en voyait encore les acteurs évoluer sur cette scène pour demi-dieux. Ses effigies font revivre les figures détachées de cet Olympe royal. Cette emphase et cette magnificence s'adressent à la postérité. En étalant leur dignité, en se montrant dans l'attitude et à la place qui leur avaient été assignées dans la hiérarchie monarchique, ces hommes cherchaient la gloire. C'est pour perpétuer leur souvenir qu'ils avaient demandé à Rigaud de les peindre, eux, leurs fonctions ou leur noblesse, leurs honneurs ou leurs œuvres. Rigaud, en mourant, laissait donc une galerie de grands hommes, ou simplement de grands personnages avec lesquels notre imagination peuple maintenant la Galerie des glaces; Rigaud est nécessaire à la gloire de Louis XIV et il participe à ce rayonnement d'un règne dont il a fixé la majesté.

Mais à Paris, dans sa maison, au coin de la rue Louis-le-Grand et de la rue Neuve-des-Petits-Champs, il conservait quelques visages sans perruques ni rabats, sans pilastres ou tentures, presque de simples masques, en des cadres modestes, images vivantes qui perpétuaient autour de lui la présence d'êtres chers. Et quand il dut les quitter, il spécifiait par testament leur destination et il entendait bien que ces portraits ne se perdissent pas

dans l'oubli. Deux d'entre eux furent légués à l'Académie royale de peinture et de sculpture; ils sont maintenant au musée du Louvre.

Le premier représente le peintre; il est de 1698 et fut gravé en 1700, par Drevet. Ce n'est pas l'unique portrait que Rigaud ait peint d'après lui-même. Un autre avait été exécuté quelques années auparavant, en 1692. A en juger par l'admirable gravure d'Edelinck, ces deux peintures sont d'inspiration assez différente et nous montrent clairement les influences successives subies par l'artiste; il était jeune encore, trente-trois et trente-neuf ans, et l'on reconnaît aisément ses admirations. En 1692, en peignant le portrait gravé par Edelinck, il songeait à Van Dyck; son beau visage vu de trois quarts, son regard de côté, la jeunesse de cette figure lumineuse, son allure nonchalante, la chevelure qui flotte, tout rappelle l'élégance indolente dont Van Dyck parait sa propre image.

Dans le portrait du Louvre qui est de 1698, les contemporains reconnaissaient l'imitation de Rembrandt; elle est flagrante, en effet, et, par un inventaire de 1703, nous savons que Rigaud possédait des Rembrandt et des Van Dyck et aussi des copies faites par lui, d'après Rembrandt et Van Dyck. Ce visage vu de face, noyé de larges ombres, illuminé des reflets que jette sur lui un ample turban, cette attitude de peintre au travail, ses outils en main, son regard attentif, autant de traits qui permettent de reconnaître le souvenir de Rembrandt. Il y a, d'ailleurs, bien loin du Hollandais au Français et nous n'osons plus dire, comme d'Argenville, que ce portrait est « à la manière de Rembrandt ». Rigaud dessine par plans nets, il taille les formes par facettes; elles conservent leur solidité et leurs angles, malgré la profondeur des ombres qui les enveloppent. De plus, en bon élève des Flamands, il aime les tons éclatants, les étoffes à reflets, les couleurs chatoyantes qui devaient plaire aussi à son imagination de Catalan; cette conception de la forme et de la couleur suffit à opposer les deux maîtres.

Le second portrait est celui de la mère de Rigaud, en deux effigies de profil qui se regardent. L'histoire de ce tableau a été racontée bien souvent, depuis d'Hulst et d'Argenville. En 1695, Rigaud, âgé alors de trente-six ans et fier de sa jeune gloire, fit le voyage de Roussillon. Il retournait au pays natal, quitté depuis

vingt ans, pour revoir sa mère, Marie Serre. Marie Serre avait eu de bonne heure toute la charge de l'éducation du peintre et de ses deux autres enfants, car son mari mourut en 1669, quand Hyacinthe avait dix ans. C'était une raison de plus pour que Rigaud se montrât reconnaissant à l'égard de celle qui avait préparé sa fortune en l'élevant et en lui donnant cette preuve suprême de dévouement maternel, la liberté de partir. Il rapporta donc de Perpignan trois portraits de Marie Serre; l'un est un portrait de face. Le seul souvenir qui nous en reste est la gravure de Drevet (1702), — l'autre est la double effigie exposée maintenant au Louvre; il fut légué par l'artiste à l'Académie royale de peinture et de sculpture, en même temps que le buste de Marie Serre, exécuté par Coysevox, d'après ces mêmes peintures. Le legs contient la clause suivante : « Lequel legs des dits bustes, guaines et tableaux, il fait à l'Académie pour rester dans la salle la plus honorable de ladite Académie, surtout le portrait en marbre et peinture de ladite dame, sa mère, sans en pouvoir, à l'avenir, être déplacé, vendu ny transporté ailleurs que pour suivre le corps des académiciens, faute de quoy le présent legs demeurera nul et les choses y contenues retourneront au plus prochain héritier masle dudit sieur testateur ». Rigaud n'avait pas prévu la suppression de l'Académie royale et la réunion de ses richesses d'art aux collections nationales. Si « le plus prochain héritier masle » de Rigaud réclamait aujourd'hui les œuvres de son ancêtre, pour non exécution des clauses du testament, l'avocat des Musées nationaux pourrait répondre que, sans doute, les clauses du legs n'ont pas été observées à la lettre, mais que les intentions du donateur n'ont pas été méconnues. Il voulait « la salle la plus honorable » pour le portrait de sa mère. Il est impossible de le mieux servir.

Rigaud tenait beaucoup à ce que le buste de sa mère figurât à une place d'honneur. Dans un premier testament, en 1707, il l'avait légué au Grand Dauphin et il écrivait qu' « il espérait de la bonté de monseigneur qu'il accorderait à ce buste une place dans sa gallerie du château de Meudon, ou dans celle de Versailles ». Après la mort du Grand Dauphin, il lui fallut chercher quelque glorieuse galerie. C'est alors qu'il songea aux salles que l'Académie occupait dans le palais du Louvre. Et il fit graver par Drevet le portrait qu'il avait peint d'après sa mère. Sous la gra-



XVII. RIGAUD. — *Pour faire exécuter par son ami Coysevox le buste de sa mère, Rigaud a rapporté de son voyage en Roussillon trois portraits de celle-ci. Deux de profil se regardent dans un même cadre au Louvre. Le troisième de face, perdu, nous est connu par une gravure.*

vure, on lit cette inscription touchante dans son emphase latine : « Maria Serre, mater Hyacinthe Rigaud, Pictoris Regii, qui hanc a se pictam effigiem in aere incidi curavit, æternum erga matrem optimam Pietatis monumentum » que je traduis « par égard pour les dames », comme disent les vieux livres : « Marie Serre, mère de Hyacinthe Rigaud, peintre du roi, qui fit graver ce portrait peint par lui, en témoignage éternel de piété filiale envers la meilleure des mères. » Devant tant de gages d'amour et de reconnaissance, on imagine volontiers quelque vœu du jeune peintre, quittant sa mère et se promettant de la payer, un jour, en gloire, du sacrifice qu'elle consentait.

Quand il rapportait ces trois portraits, l'intention de Rigaud était certainement de fournir des documents à un sculpteur qui en exécutât le buste. On ne s'expliquerait pas, autrement, l'étrange disposition de ces deux profils qui se regardent. Il y avait eu d'autres exemples ; Van Dyck et Philippe de Champaigne avaient ainsi fourni des documents aux sculpteurs en peignant sous trois aspects les visages de Charles Ier et de Richelieu. Pourtant, le buste de Coysevox ne fut exécuté qu'en 1706, comme l'atteste l'inscription gravée par le sculpteur : « Marie Serre, mère de Hyacinthe Rigaud, fait par Coysevox en 1706 ». Il y avait

presque dix ans que le peintre avait rapporté ses portraits de Perpignan. Entre temps, en 1703, Coysevox avait posé devant Rigaud. Le buste que, en récompense, il fit de Marie Serre est bien loin d'être un de ses chefs-d'œuvre. On y voit trop qu'il n'a pas été inspiré par la nature; son ciseau a, d'ordinaire, plus de mordant. Un sculpteur qui travaille d'après une peinture ne peut avoir de ces audaces heureuses qu'inspire la réalité. Le peintre, devant son modèle, cherche l'effet qui convient à ses moyens de peintre; il choisit une lumière égale qui lui permet de bien analyser tous les traits du visage, mais qui enlève au modelé ces accidents expressifs, que cherche le sculpteur; avec sa couleur éclatante, il compense aisément cette égalité de lumière. Mais le sculpteur n'a pas les mêmes ressources; son bloc de marbre reste incolore; on ne sent pas assez nettement ces saillies de l'os et ces fléchissements de la chair fatiguée, ces bosses et ces creux qui manifestent l'énergie de l'organisme et rendent visible l'être intérieur. Le ciseau est resté timide et appliqué. Coysevox a imité avec une fidélité excessive les portraits que lui offrait le peintre. Il a vu, dans ces esquisses, des modèles à copier et non des documents à interpréter. Ce n'est pas ainsi qu'il avait regardé le visage du grand Condé ou de Le Brun. Craignant de ne pas « faire ressemblant », il a suivi le peintre dans les moindres détails de la chevelure et du costume. En revanche, pour les yeux, il a été incertain : Rigaud avait donné son interprétation du regard, la souplesse molle de l'épiderme, la prunelle brillante sous la paupière fripée; devant le visage de la vieille femme, le sculpteur aurait certainement trouvé les coups de ciseau expressifs, ceux qui auraient obligé le marbre à rendre la vivacité des yeux; mais devant les indications des tableaux, il a échoué; il s'est contenté de suivre, avec son ciseau, le pinceau du peintre, et l'œil est resté de marbre, inerte. Enfin, Rigaud n'avait rapporté que des documents; contrairement à tous ses autres portraits, ceux de sa mère se présentent dans la pose inexpressive d'une figure qui s'immobilise pour permettre à l'artiste sa copie. Ses autres personnages peuvent bien poser; mais c'est pour le spectateur, non pour le peintre; ils ont une attitude qui a un sens et qui n'est pas seulement celle du « ne bougeons plus ». Au contraire, dans le triple portrait de Marie Serre, le peintre a seulement cherché à fixer deux silhouettes et un visage de face; pas de mouvement

du corps, de la main, rien pour animer cette figure et faire un peu croire qu'elle a été surprise dans un des actes de sa vie quotidienne. Il voulait, avant tout, emporter de sa mère un document fidèle, des notes aussi complètes que possible. Coysevox a fixé en un buste d'apparat cette attitude d'esquisse. Son buste n'est pas animé d'un de ces mouvements vifs qu'il aimait, un élan du torse, un brusque « à droite » ou « à gauche » du visage, une tension de la physionomie qui rende visible l'activité de la pensée dans l'agilité de la tête et la direction du regard.



XVIII. COYSEVOX. — *Le buste de la mère de Rigaud. La fidélité avec laquelle le sculpteur a copié le peintre est incroyable.*

Mais si le buste de Coysevox est un peu morne, combien les esquisses de Rigaud sont vivantes! En regardant ce portrait, le peintre pouvait croire qu'il allait entendre sa mère; il la retrouvait avec le costume du pays, ce costume qu'il ne lui laissa pas quitter lorsqu'elle vint à Paris. C'est ainsi qu'il l'avait vue dans son enfance et qu'elle devait rester toujours pour lui. Avec des cheveux poudrés et un corsage de Parisienne, elle eût été, à ses yeux, une étrangère; il n'eût pu reconnaître la bonne Catalane, à l'accent sonore, habile à préparer le bon cassoulet. Il n'avait pas de peine à se rappeler son accent et ce qu'ils se disaient le jour où il la peignit. Comme elle était fière, la bonne vieille, de poser devant son fils! Ce fils qui avait déjà peint tant de princes et d'ambassadeurs. Comme elle se tient bien! Coysevox, renchérissant encore sur la peinture, lui donne un port de reine-mère; il y a moins de majesté chez Rigaud; pourtant on la devine énergique et volontaire. Veuve de bonne heure, elle a dû diriger la maison elle-même, surveiller les fermiers et les vignes, gérer la fortune, élever trois enfants; on prend dans l'exercice du pouvoir, si infime soit-il, une autorité qui se manifeste jusque dans la manière de dresser la tête. Les portraits de reines en puissance

de mari n'ont pas l'allure impérieuse des reines-régentes. Marie Serre, d'après les portraits de son fils, n'était certainement pas une pauvre petite vieille effacée et timide.

Non loin du double visage de Marie Serre, se trouve placé, au musée du Louvre, un portrait de trois personnages, un homme, une jeune fille et une jeune femme. Il n'est pas inutile d'étudier ce tableau, car le catalogue Villot et l'inscription actuelle du cadre le désignent : « portraits d'inconnus ». Par ses dimensions, par son encadrement aux angles arrondis, par la disposition des figures, le fond incertain de paysage et de nuages, par tous ses caractères, ce tableau rappelle la double effigie de Marie Serre. Ces deux tableaux ont été exécutés pour être ensemble ; ils ont été longtemps séparés ; l'un est allé à l'Académie royale, à la mort du peintre, en 1743 ; l'autre a été acheté par le Roi, probablement à la vente qui a suivi la mort de Rigaud. Mais de la réunion de ces deux œuvres dans les collections nationales, il ressort avec évidence qu'elles sont destinées à se faire pendant et que, si l'une fait revivre la mère de Rigaud, l'autre doit aussi représenter des membre de sa famille.

Les anciens inventaires et catalogues l'ont tous compris. Tous, ils ont cherché à reconnaître ici des parents de Rigaud. Ce tableau est signalé, pour la première fois, à la Surintendance, en 1760, en ces termes : « Un tableau ovale représentant le père et les deux sœurs de Rigaud. peint par lui-même ». Impossible ! Rigaud n'avait qu'une sœur, il ne pouvait en présenter deux. Ces deux femmes, d'ailleurs, ne sont pas sœurs ; il y a entre elles la différence d'âge qui sépare une mère de sa fille et non une aînée de sa cadette. Est-ce le portrait du père du peintre ? Pas davantage ; le père de Rigaud est mort en 1669 ; son fils avait dix ans. Si Hyacinthe n'avait pas oublié les traits de son père, quand il peignit ce tableau, c'est-à-dire vers 1695, il ne devait pas se le rappeler avec ce visage déjà de style Régence ou Watteau ; il ne devait pas donner à son père un visage de quarante ans puisqu'il le plaçait à côté d'une jeune femme de plus de trente ans qui doit être sa fille. Cette dénomination est fausse évidemment. D'ailleurs, l'inventaire de la Surintendance est tout aussi mal renseigné quand il désigne la double effigie de Marie Serre : « Un tableau ovale représentant la mère et la tante de Rigaud ». Celui qui tenait le registre savait ou pressentait que ces tableaux

étaient des portraits de famille et il a, au petit bonheur, distribué les rôles de père, mère, sœurs et tante. Il faut chercher mieux.

Il fut un temps où l'œuvre passa pour représenter Rigaud lui-même. C'était assez naturel. Que de fois n'ai-je pas été tenté de reconnaître ici le peintre, sa figure fine et nerveuse, son regard vif, ses lèvres minces, son nez un peu busqué, son menton bleu et son beau turban! Il faudrait alors aussi reconnaître sa femme et lui supposer une fille; mais Rigaud n'eut pas d'enfant. Si ce n'est Hyacinthe Rigaud, c'est peut-être son frère Gaspard, qui était un peu plus jeune. Il était né vers 1660 et vint à Paris, à la suite de son aîné. Il était peintre aussi; il mourut en 1705, après avoir été agréé à l'Académie, en 1701. Gaspard eut bien une fille, Marguerite-Élisabeth, qui épousa en 1715, le peintre Jean Ranc. Mais il faudrait supposer que le tableau a été peint avant la mort de Gaspard Rigaud; or, à cette date, la fille de Gaspard n'avait que sept ans; dans la peinture, elle a sensiblement davantage. Faut-il donc se résigner à ignorer? Est-il admissible que des membres de la famille Rigaud soient pour nous des personnages inconnus? Rigaud, qui avait un frère, avait aussi une sœur. Si ce n'est pas son frère, c'est peut-être son beau-frère.

Cette fois, il ne peut pas y avoir de doute : un document remontant à Rigaud lui-même nous vient en aide. Ce document est l'inventaire des tableaux placés chez lui, en 1703, lorsqu'il signait un contrat de mariage avec une demoiselle de Chastillon qu'il n'épousa d'ailleurs point. Dans cet inventaire, figurent, l'une auprès de l'autre, les trois œuvres suivantes :

1° Portrait de front de Mme Rigaud, 200 livres;

2° Deux têtes de profil de Mme Rigaud, 600 livres;

3° Portrait de Mlle Rigand, de sa fille et de son époux, 600 livres.

Ces portraits qui voisinent dans l'inventaire voisinaient également dans l'appartement du peintre. C'est le groupe des portraits de famille rapportés par Rigaud de son voyage dans le Roussillon, en 1695. A cette date, une seule personne pouvait porter le nom de Mlle Rigaud, sa sœur, dont nous ne savons que très peu de chose, mais dont des actes notariés ne nous laissent igorer aucun prénom : Clara-Maria-Madalena-Géronima. Elle était née en 1663 et avait épousé un certain La Fitte qui, en 1707, était bailli de Perpignan. Je ne vois pas d'autre moyen de dater son mariage

que d'évaluer son âge et celui de sa fille par la peinture de Rigaud. Il n'est pas absurde de supposer qu'elle s'est mariée un peu après 1680.

Ce triple portrait qui semble n'être qu'une légère esquisse est une des œuvres qui représentent le plus joliment notre portraitiste dans les galeries du Louvre. Et d'abord, c'est bien de l'excellente peinture, du temps où Rigaud était très près des maîtres flamands et en particulier de Van Dyck, son modèle. La technique est souple, légère, le pinceau se joue parmi les reflets des étoffes et les cassures du velours; les robes sont peintes avec une légèreté transparente; plus tard, Rigaud et ses élèves fixeront, avec une précision un peu appuyée, qui n'est pas toujours nécessaire, les aspects changeants de ces multiples accessoires et, parmi ces draperies tumultueuses, la figure centrale aura parfois quelque mal à retenir sur elle l'attention. Ici, au contraire, tout est bien sacrifié aux trois visages; la lumière rayonne de ces figures fraîches, peintes à la flamande, avec des demi-teintes bleutées, sur un fond de paysage suffisant pour les mettre dans l'air, assez sombre pour leur laisser tout leur éclat; les Vénitiens, et, à leur suite, Van Dyck, ne procédaient pas autrement. C'est chez le Flamand que Rigaud et Largillière ont pris cette manière; ce sont ces nuées d'orage et ces grands parcs sombres qui donneront, par contraste, tant d'éclat au teint des belles Anglaises du XVIII[e] siècle, et à leur solitude tant de poésie mélancolique. Notre groupe n'est, d'ailleurs, point perdu dans quelque rêverie romantique. Je soupçonne ces Méridionaux à l'œil vif d'être actifs, remuants, d'avoir le verbe haut, le parler sonore et un peu de cet accent qui assaisonne la conversation de son irrésistible gaîté. Une brune grassouillette, sa figure ronde casquée d'un beau chignon de cheveux noirs, le nez court, presque retroussé, nous lorgne de côté, la prunelle brillante et mobile, la lèvre prête à rire, la chair prête à fleurir en fossettes. Peut-être y avait-il sur cette lèvre une ombre de moustache que le pinceau fraternel a eu la complaisance d'omettre. La gorge est pleine, de grain ferme et les mouvements de la tête dessinent quelques plis dans le cou rond. Voici donc la jeune sœur de Rigaud, Clara-Maria, etc. Grâce au peintre, cette jeune femme est pour nous une figure vivante, souriante, aimable, et non pas seulement quelque mention d'acte notarié. Elle eut trois filles; les deux plus jeunes,



Cl. Hachette

RIGAUD : PORTRAITS DE SA SŒUR, DE SON BEAU-FRÈRE ET DE LEUR FILLE

(*Musée du Louvre.*)

dont nous connaissons bien les noms et prénoms, épousèrent de hauts fonctionnaires de province; mais si elles ont été peintes par Rigaud, elles n'ont pas l'honneur de figurer dans les galeries du Louvre. A l'époque du voyage de 1695, elles étaient sans doute trop jeunes pour poser sagement. L'aînée a obtenu une petite place entre ses parents. Cette fillette de douze à quinze ans a, sans doute, été légèrement vieillie par le portraitiste; il avouait qu'il peignait plus volontiers les visages d'hommes, car son pinceau, quoique très appliqué, rendait mieux les formes arrêtées d'une figure virile que les délicatesses un peu molles d'un visage enfantin ou féminin. La main, en particulier, si joliment articulée, est une main de grande personne; mais le visage a beaucoup de fraîcheur et de vivacité. Cette enfant devint plus tard la femme d'un marchand de tableaux nommé Conil. De son existence, nous ne savons guère plus que Rigaud ne nous en apprend, à savoir que, vers quinze ans, elle avait une petite figure fort amusante. Quant au père, M. La Fitte, qui fut bailli à Perpignan, son œil brillant de gaîté, sa lèvre mince, sans doute plissée souvent par la malice, lui donnent une expression de finesse intelligente; le nez busqué, vibrant comme une boîte à résonance, le menton bleui par le rasoir, les traits nerveux, le font ressembler aux cabotins spirituels de Watteau; Watteau en faisait des joueurs de guitare, des pèlerins pour Cythère. Notre Méridional était certainement d'une poésie plus positive; monsieur le Bailli avait, je crois, bon estomac, une bonne fourchette et le mot pour rire. Il y a, au Louvre, des portraits de Rigaud plus imposants; il n'y en a pas d'aussi familiers, d'une peinture aussi jeune, aussi animée, aussi spirituelle. Quelle bonne humeur dans ce petit cadre! Nous croyons assister à la gaîté un peu bruyante qui entourait Rigaud, quand il vint de Paris à Perpignan et que les amis grandis sur place, depuis son départ, et les enfants nés pendant son absence fêtaient le retour du grand homme au pays.

Ce triple portrait fut, sans doute, exécuté vers le même temps que le double portrait de Marie Serre, auquel il ressemble tant. De son voyage dans le Roussillon natal, Rigaud rapportait le portrait de sa mère, de sa sœur et de son beau-frère; dans ce groupe de famille, il ne manque que le portrait de Gaspard Rigaud, son cadet; mais Gaspard Rigaud était alors à Paris; les

deux frères vivaient l'un près de l'autre et Hyacinthe jugeait moins nécessaire de posséder en peinture la tête de Gaspard, puisqu'il pouvait, à cette époque, le voir tous les jours. Le portrait est donc de 1695. Une seule objection peut être faite. Dans l'inventaire de ses portraits, dressé avec soin par le peintre lui-même et qui va jusqu'en 1698, notre tableau n'est pas signalé. Mais il est à remarquer que le double portrait de Marie Serre n'est pas signalé non plus; la liste mentionne seulement celui qui la représente de face; sans doute Rigaud considérait-il cette œuvre seule comme achevée; les autres n'étaient pour lui que des esquisses, des aide-mémoire. La légèreté de facture des mains et des draperies, dans le portrait de la famille La Fitte, surtout si on le compare aux autres tableaux de Rigaud, toujours finis avec tant de soin, prouve aussi que celui-ci n'était pour lui qu'une ébauche très poussée plutôt qu'une œuvre terminée.

J'avoue aussi avoir été bien souvent tenté de reconnaître dans ce groupe Elisabeth de Gouy, la future femme de Rigaud, et ses deux parents. La ressemblance est extraordinaire entre cette enfant et la femme de Rigaud, telle que nous la connaissons par les portraits gravés de Daullé et de Georges Wille. Malheureusement, les dates s'opposent à cette hypothèse; quand Rigaud peignit les de Gouy, en 1698, leur fille avait trente ans; la jeune fille du tableau en a-t-elle quinze? La ressemblance entre les deux visages n'en reste pas moins étrange et peut s'expliquer ainsi : les portraits d'Elisabeth, par Rigaud, ne sont pas des images véridiques, mais, comme disent les architectes restaurateurs, des « reconstitutions ». Très aimablement, le mari a prêté à sa femme les traits d'une toute jeune femme; or, quand il commença le portrait, elle n'avait pas moins de quarante ans et le portrait ne fut achevé que trente-quatre ans plus tard. De toute manière, il est à supposer que le peintre dut faire un petit effort d'imagination pour redonner la fraîcheur de la jeunesse à un visage un peu mûr. C'est ce portrait de Mlle La Fitte, placé constamment sous ses yeux, qui l'a, sans doute, aidé; il a repris les traits de sa nièce, il a même copié la coiffure de l'enfant, l'accroche-cœur sur la tempe, le ruban dans les cheveux, le ruban sur la nuque. De tout temps, les artistes, quand ils ont voulu peindre une jolie figure de femme, ont, semble-t-il, représenté la même personne; ils ont cent manières de varier la laideur mascu-

line, mais pour la beauté féminine ils n'ont jamais plus d'un type à la fois.

L'histoire de ce mariage de Rigaud avec Élisabeth de Gouy a été bien souvent racontée depuis d'Argenville. « Le laquais d'une Dame qui cherchoit, par son ordre, un peintre (c'étoit pour mettre son plancher en couleur), fut adressé à Hyacinthe Rigaud qui, sans se fâcher, s'informa de sa demeure. Il ne manqua pas, dès l'après-dîné, de se rendre chez elle et lui demanda quel ouvrage de peinture il y avoit à faire dans sa maison : la Dame, voyant un homme de bonne mine et, selon sa coutume, très proprement habillé, ne voulut jamais convenir du fait et s'excusa sur la sottise de son domestique. On rit beaucoup de l'aventure; la connaissance se fit, on se trouva de l'esprit et du mérite, de part et d'autre, et enfin, Rigaud épousa la dame après la mort de son mari. » L'anecdote est trop jolie pour qu'on ne soit pas tenté de la mettre en doute; car les historiographes sont, en général, plus spirituels que la réalité. Celle-ci, pourtant, ne saurait être rejetée sans motif. D'Argenville avait connu Rigaud; les quelques anecdotes qu'il rapporte à son sujet, il semble bien les tenir du peintre et il spécifie quelque part que ce sont ses propos même qu'il cite. L'histoire du mariage lui avait probablement été racontée par le vieux Rigaud. Dans ce ménage de septuagénaires restés si unis que la mort ne put les séparer bien longtemps, sans doute aimait-on à rappeler que leur union était due à une méprise et l'on devine les réflexions de Philémon et Baucis sur les moyens détournés que choisit la Providence pour faire le bonheur des hommes. C'est donc le peintre qui semble nous raconter lui-même son mariage, dans le récit de d'Argenville. L'anecdote, telle que d'Argenville la rapporte, ne peut pourtant pas être acceptée. Rigaud a pris soin, sans le vouloir, de nous renseigner sur le roman qui a précédé son union avec Elisabeth de Gouy.

En 1720, il épousa Élisabeth de Gouy, alors veuve d'un certain Le Juge; est-ce quelques jours après être venu pour peindre les parquets de cette veuve? Pas le moins du monde. Remontons de trois ans, en 1717; à cette date, Rigaud rédigeant un testament, le troisième que nous connaissions, lègue en usufruit à demoiselle Élisabeth de Gouy, veuve Le Juge — et non encore Mme Rigaud — une propriété à Vaux, près de Triel. Une telle géné-

rosité laisse à supposer que le peintre et la veuve étaient déjà fort intimes. C'est donc avant cette date qu'il faut placer la rencontre. Remontons encore jusqu'en 1698. A cette date, parmi les portraits dont le peintre nous a laissé la liste, voici le portrait de « M. et Mme de Gouy, père et mère de celle qui fut après Mme Rigaud ». Et la mention *gratis* remplace le chiffre de cent quarante livres, prix des portraits simples de cette année-là. Ce *gratis*, nous le savons, n'est pas fréquent. Il ne se trouve jamais que devant des noms de parents ou d'amis. A cette date, Rigaud était déjà très lié avec la famille de Gouy. C'est donc avant cette date qu'il faut placer la rencontre due à la maladresse d'un valet. Rigaud avait trente-neuf ans et Élisabeth de Gouy en avait trente et un. Il se peut bien qu'on se soit trouvés aimables. Mais Elisabeth était, sans doute, déjà mariée avec le sieur Le Juge, ou elle allait l'épouser bientôt, ce qui serait encore plus grave. De son côté, Rigaud, quelques années plus tard, songeait à épouser une certaine Marie-Christine de Chastillon. En 1703, il y eut contrat de mariage. Rigaud, d'ailleurs, n'épousa pas. Etait-ce pour revenir à Élisabeth? Peut-être. En tout cas, il ne se pressa pas de remplacer le sieur Le Juge, quand celui-ci voulut bien lui céder la place, puisque Élisabeth était déjà veuve en 1707 et que Rigaud ne l'épousa qu'en 1710, bien longtemps après l'expiration du délai légal. La petite aventure n'en reste pas moins possible. Il se peut que la première rencontre ait eu lieu avant 1698, à la suite d'une bévue d'un valet. Mais le récit de d'Argenville ne peut être accepté dans sa simplicité ingénue et presque attendrissante. Il s'est passé bien des événements avant que le roman ait enfin abouti au mariage. Le destin qui avait promis ces deux êtres l'un à l'autre a mis plus de douze ans à les marier. Après quoi, ils vécurent longtemps heureux et ils n'eurent pas d'enfants.

Dans tout l'éclat de sa gloire parisienne, Rigaud était resté fortement de sa famille et de sa province. Par les soins de son frère et de sa sœur, il fut abondamment pourvu de neveux et de nièces et fut certainement le meilleur des oncles. Il avait installé son frère à Paris et fait sa fortune de portraitiste et d'académicien; il en avait marié la fille à un artiste, Jean Ranc, qui fut nommé, grâce à lui, premier peintre du roi d'Espagne; il n'oublia pas non plus la famille de sa sœur; son mari fut bailli de Perpi-

gnan, un de ses gendres le fut à son tour, un autre fut receveur des fermes et gabelles du roi à Collioure. Voilà certes une famille qui n'a pas été tenue à l'écart des fonctions officielles. Il est bien probable que le crédit du peintre y fut pour quelque chose. Dans la liste des portraits qui va jusqu'en 1698, les seuls portraits *gratis*, après celui de Marie Serre et des de Gouy, sont celui de l'intendant de Perpignan, en 1697, et celui de l'évêque de Perpignan, l'année suivante, toutes les puissances du Roussillon; ce sont là personnages influents, relations utiles à cultiver. Le portrait gratuit est un moyen sûr d'enchaîner la reconnaissance; les séances de pose mettent le modèle à la disposition du peintre, pour peu que le peintre sache parler en travaillant. Rigaud, qui n'avait pas la parole facile, savait pourtant s'en servir à propos. Un jour qu'il peignait le petit roi Louis XV, « Sa Majesté eut la bonté de lui demander s'il étoit marié et s'il avoit des enfants; il répondit qu'il l'étoit et qu'il n'avoit point d'enfants, Dieu merci; le Roi, surpris de ces derniers mots, lui en demanda l'explication. C'est, dit-il, que mes enfants n'auraient pas de quoi vivre, Votre Majesté héritant de tout ce que j'ai pu gagner au bout de mon pinceau. Le Roi l'assura qu'il se feroit expliquer la chose et qu'il en parleroit à M. le Régent et au cardinal du Bois, alors premier ministre. » Si l'on songe que ce dialogue met aux prises un enfant de six ans et un sexagénaire, il faut avouer que, vraiment, les héritiers de Rigaud avaient un avocat habile à ne pas laisser passer les bonnes occasions. Huit jours avant sa mort, il racontait à d'Argenville qu'il avait quatorze neveux et qu'il était sans cesse occupé à leur envoyer des secours. Cet oncle magnifique ne fut pas seulement un grand peintre, mais aussi un brave homme.

Dès qu'il eut sa situation bien établie à Paris, il fit le voyage de Perpignan pour en rapporter les images de sa mère, de sa sœur, de son beau-frère. Il avait aussi installé son frère dont il fit la fortune et auprès duquel il voulut être enseveli à Saint-Eustache. Ces portraits de famille lui rendaient présente sa jeunesse; ces images où nous admirons maintenant l'habileté d'un beau peintre avaient pour l'illustre Rigaud la douceur si prenante et un peu triste des souvenirs d'enfance. Pour le mieux connaître et l'aimer davantage, il ne faut pas le voir seulement frayant avec les archevêques et les maréchaux, au milieu d'un grand fracas de

draperies flottantes, des cascades de perruques, des ruissellements d'hermine, des cataractes de velours et de brocarts ; il faut le placer au milieu de ces figures familiales qui animaient sa maison de la rue Louis-le-Grand et lui souriaient affectueusement dans leurs petits cadres. Hyacinthe Rigaud, devenu écuyer, noble citoyen de Perpignan, chevalier de l'ordre de saint Michel, recteur et directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, n'oubliait pas le petit Roussillonnais débarqué à Paris, cinquante ans auparavant, riche seulement de talent et de volonté, et il distribuait autour de lui les bénéfices de sa haute situation, donnant à tous un peu de sa fortune et même éclairant quelques-uns des rayons de sa gloire.

III

François Desportes, le peintre des meutes royales, n'a pas été gâté par les historiens. Autant dire qu'ils n'ont rien ajouté, rien retranché à la biographie qu'en a donnée son fils Claude-François, six ans après sa mort, qui survint le 15 avril 1743. Cette biographie, lue en séance publique de l'Académie royale, n'a été publiée qu'en 1854, dans le Recueil des *Mémoires inédits*. Elle est une des mieux venues du Recueil. Elle est d'un fils pieux, dont l'affection reste discrète, d'un écrivain qui avait la plume élégante et d'un amateur de peinture. La figure de l'illustre animalier se dégage bien vivante; un petit paysan champenois devient apprenti peintre au faubourg Saint-Germain. Il s'instruit lui-même, se polit; travaille à des entreprises sans gloire, épouse une dentellière, conquiert la faveur du public, de la bourgeoisie, de l'aristocratie de France et d'Europe, du Roi enfin, qui achètent ses peintures de chasses, ses natures mortes de gibier et de fruits. Il se montre fidèle aux pratiques de son premier maître, le flamand Nicasius Beernaert qui lui apprit à bien copier le modèle. Nous le voyons aux foires de Paris, à la ménagerie de Versailles, au chenil royal, peignant les fauves, les oiseaux exotiques, les chiens, les sangliers et les loups; nous le voyons aussi à travers champ s'arrêtant pour brosser, en quelques coups de pinceau, un aspect de la campagne de Versailles ou de Saint-Germain; et tout nous montre que ce paysan devenu peintre est resté fidèle à la nature.

LARGILLIÈRE, RIGAUD, DESPORTES

Une légère erreur dans la table alphabétique des *Mémoires inédits* pourrait faire croire que cette biographie doit être attribuée au neveu et non au fils de Desportes : simple confusion dans les prénoms. Il ne faut pas confondre Claude, le fils, avec Nicolas, le neveu. Comme ils sont l'un et l'autre mêlés étroitement à la vie du peintre et à l'histoire de son « atelier », il importe de les bien distinguer.

Le fils de Desportes, Claude-François, né en 1695, entra à l'Académie en 1723, avec un tableau de « fruits et de fleurs ». Ce fut sa principale manifestation d'activité de peintre et l'on peut se demander si le bon père ne mit pas, en cette circonstance, son talent à la disposition de son fils. Celui-ci venait de faire représenter au théâtre italien une comédie, *La veuve coquette*, et on peut bien penser que pour une pièce jouée il en faut compter un plus grand nombre restées dans son tiroir. Rien d'étonnant alors si son œuvre de peintre nous échappe. En revanche nous le rattrapons comme écrivain. A partir de 1748 il se manifesta par une série de conférences qui paraissent avoir eu le plus vif succès à l'Académie; la notice sur son père était du nombre. A la première de ces conférences, le Directeur ne manqua pas de lui reprocher d'avoir trop longtemps privé ses collègues de son beau talent : « Comme académicien nous vous ferions un crime d'une inaction que jusqu'ici vous avez cru pouvoir vous permettre à titre de philosophe ». Encouragé, Claude-François sortit de son sommeil. Ses conférences manuscrites sont conservées à la Bibliothèque des Beaux-Arts. Cette production ne mérite ni l'admiration ni le mépris. Sa prose est d'une élégance facile; ses réflexions sont raisonnables; c'est de la chronique artistique de bon ton et de bon sens, article qui, à cette époque, n'était pas rare. Ses vers — car il y en a beaucoup — sont pédestres; ses épitres vaudraient sa prose, n'étaient les chevilles. Il a aussi écrit des odes où sagement il halète, à la manière de Boileau, pour imiter le souffle heurté de l'inspiration. Il balance sous le nez de Louis XV un immense encensoir de style Louis XIV qui avait déjà servi pour le grand roi. Et il est probable que si le père illustre, le peintre paysan, avait pu entendre discourir son fils Claude, il eût été plein d'admiration pour cet écrivain disert, étant trop naïf, trop modeste pour imaginer qu'une seule de ses perdrix rouges servirait beaucoup mieux la mémoire des Desportes que toutes ces jolies

fleurs de rhétorique. Le père a peiné dans sa jeunesse, à l'atelier, pour que le fils eût des loisirs et qu'il pût cultiver le beau langage en lisant les bons auteurs; il a voulu que le fils de François Desportes connût les belles choses que lui-même regrettait, sans doute, de n'avoir pu étudier. C'est dans l'ordre. Une première génération surgit du rang, par l'effort et le génie; celle qui suit bénéficie déjà d'une culture de luxe et se donne plus volontiers au plaisir de contempler qu'à la fatigue de créer. Combien de familles où les enfants de créateurs se contentent d'être des connaisseurs! La souche n'est pas morte; mais à la place des fruits nourrissants et savoureux, il pousse maintenant des fleurs aimables et stériles. Après quelques années d'incontinence littéraire et oratoire, Claude-François rentra dans son silence « philosophique », jusqu'à sa mort, en 1774.

François Desportes avait plusieurs frères et paraît avoir été un oncle excellent; l'un de ses neveux, Nicolas, travailla dans son atelier; il était beaucoup plus jeune que son cousin Claude, car il naquit en 1717. Il entra à l'Académie en 1757 et présenta pour son admission un tableau où l'on voyait « des animaux, dont un sanglier et un chien ». Il exposait assez régulièrement aux Salons, depuis 1755 jusqu'à 1771, des peintures d'animaux et parmi les peintures du Musée de Sèvres attribuées à François Desportes, il faut reconnaître au moins deux peintures du neveu Nicolas; une chasse au cerf et une chasse au sanglier sont des copies de l'oncle par le neveu; le pinceau est plus lourd et la couleur moins fine. C'est à ce neveu que nous devons de posséder un magnifique ensemble d'esquisses, « l'atelier de François Desportes ». Ces esquisses avaient été conservées par la famille et il est évident que Claude Desportes les avait sous les yeux lorsqu'il composa la biographie de son père; c'est ce qui lui a permis d'insister d'une manière aussi intéressante sur cet excellent continuateur de la manière flamande. A son tour, le neveu posséda cette collection dont, j'imagine, il ne manqua pas de tirer parti pour ses peintures d'animaux. Puis, en 1784 — depuis plus de dix ans, il avait cessé d'exposer — il en offrit l'acquisition à la Direction des bâtiments. Le comte d'Angiviller demanda le prix approximatif, et le devis adressé par Nicolas Desportes, conservé aux Archives, et publié par M. Engerand, s'élevait à 18500 livres. L'administration accepta. En novembre 1784, la Direction des bâtiments prit

livraison de la collection qui fut attribuée à la manufacture de Sèvres. La destination de ces esquisses montre le genre d'intérêt qu'on leur portait. On estimait que les décorateurs de la manufacture pourraient utiliser ces études d'animaux, de fruits et de fleurs. Nicolas Desportes n'obtint pas les 18500 livres qu'il avait demandées; mais à la date du 24 novembre 1784 il lui fut accordé une rente viagère de 1 200 livres qui était réversible pour deux « tiers à sa femme ». Nicolas Desportes mourut en 1787; si sa femme l'a suivi de près ou si elle l'a précédé, le Roi n'a pas fait un mauvais marché. Ces esquisses furent reçues avec reconnaissance par les décorateurs de Sèvres et utilisées par eux. Elles restèrent dispersées dans les divers bâtiments de la manufacture jusqu'en 1888. Alors elles furent rassemblées dans un local particulier où elles mènent une existence obscure.



XIX. FRANÇOIS DESPORTES. — *Deux croquis d'après son portrait peint au Louvre et d'après un dessin préparatoire. Pour composer son portrait de gauche, Desportes a commencé par demander à un ami de lui donner la pose et il a crayonné l'attitude du chasseur en perruque de droite.*

Avant de les examiner, saluons François Desportes dans son beau portrait du Louvre. Il se présente dans un magnifique habit lilas dont il a lissé les reflets du même pinceau souple dont il caressait la plume de ses faisans et de ses perdrix. Il s'est montré au milieu de ses amis et modèles familiers, du gibier et des chiens. Était-il chasseur? Son fils ne nous le dit pas. Mais ce portrait semble l'indiquer; des vers inscrits sous une gravure de 1733 et qui pourraient bien être de Claude font une spirituelle remarque :

Il sait aux animaux sous ses coups abattus
Donner après leur mort une nouvelle vie.

Ainsi Desportes tirait le lièvre et la perdrix, mais c'était pour se procurer des modèles. A coup sûr, il aimait les chiens, la bonne bête toujours attentive à la caresse de l'homme. Il les a peints avec sympathie, la queue en trompette, le corps grelottant sur les pattes nerveuses, le nez luisant et cet œil implorant où se lit un désir désespéré de parler avec l'homme.

Malgré l'énorme fusil que serre sa main droite, cet homme est bien un peintre et sa tête est bien d'un homme qui était à la fois son portraitiste et son modèle. Isolez cette tête et vous reconstituerez aisément l'attitude du peintre au travail; vous reconnaîtrez un visage incliné sur sa toile et qui se détourne un instant pour consulter le miroir. Si Desportes avait voulu montrer un peintre au travail et non un chasseur au repos, sa poitrine, penchée vers l'arbre auquel il tourne le dos, se fût présentée de profil et sa main droite inactive pendant le regard au miroir eût tenu la pointe du pinceau en suspens près de la toile. Mais il a voulu se montrer en chasseur pour justifier le lièvre, la perdrix et les chiens; il a cherché une attitude qui ne fût pas celle du peintre entre son chevalet et son miroir. Un crayon du Louvre nous le montre ainsi; mais alors le visage est orienté comme la poitrine. Ici, au contraire, la position de la tête contrarie celle du corps, et la direction du regard contrarie celle du visage. Cette remarque n'est pas tout à fait indifférente; nous aurons toujours à noter que Desportes est un peintre excellent, chaque fois qu'il peint d'après nature. Ses qualités et ses limites s'expliquent par là. D'après nature, il a pu peindre sa tête devant un miroir et cette tête est admirable de vie; d'après nature, il a pu peindre le bel habit violet d'un homme assis; mais il ne pouvait en aucune façon trouver dans son miroir l'attitude générale dont il avait besoin et voilà pourquoi cette attitude nous paraît, en somme, peu naturelle.

Mais c'est le visage que nous venons consulter. Il est d'un homme simple, franc, avec une expression de santé robuste, plutôt que d'inquiétude et de finesse. La bouche un peu forte rappelle l'origine paysanne; mais le regard clignotant me paraît d'un peintre. Il est bien rare que, dans les galeries de portraits anciens, nous rencontrions des figures qui, par delà les siècles, semblent aussi près de nous. Il n'est pas de contemporains de Louis XIV avec lequel on échangerait plus volontiers des

réflexions sans apprêt. Si cet homme nous semble si près de nous, n'est-ce pas parcequ'il se présente sans perruque? Sans perruque! un membre de l'Académie royale, historiographe du chenil royal! Sans doute, Rigaud s'est peint aussi en ce simple appareil; mais c'était en un portrait de petites dimensions; il se montrait en costume de travail, ses outils en main et, à défaut de perruque, un bonnet de velours très large couvrait son crâne, non sans quelque coquetterie. Combien Desportes, dans ce grand portrait d'apparat, dépasse le sans-façon de Rigaud! Je ne connais qu'un autre portrait de ce temps qui l'emporte en familiarité et en bonhomie, c'est celui d'un autre Champenois, également peintre animalier. Dans sa fable des Lapins, La Fontaine se met en scène; le matin ou le soir, dit-il, il va prendre l'affût pour tirer le lapin :



XX. FRANÇOIS DESPORTES. — *Son portrait. Pour peindre son visage d'après nature, l'artiste s'est placé devant le miroir et l'inclinaison de la tête, la direction du regard s'expliquent fort bien : ce portrait est celui d'un homme placé devant sa toile et qui détourne la tête pour consulter le miroir. Mais cette même tête placée sur les épaules du monsieur en perruque du dessin initial ne semble plus dans une position aussi naturelle.*

Au bord de quelque bois sur un arbre je grimpe,
Et, nouveau Jupiter, du haut de cet Olympe,
Je foudroie à discrétion,
Un lapin qui n'y pensait guère.

L'Olympe, Jupiter et son foudre, rien ne peut dissimuler le scandale de ce membre de l'Académie française — ou presque — qui grimpe aux arbres. Montait-il en perruque? Assurément non. Desportes s'est contenté de s'asseoir au pied de l'arbre; mais il a tenu à se montrer « en cheveux », un peu hirsute, avec le poil indocile du « pleinairiste » qui va volontiers tête nue. Le paysan de Champigneul a bien pu, comme le prétend son fils, apprendre à chanter, à danser, et même à rimer; mais enfouir son crâne et cacher ses oreilles sous les boucles ruisselantes d'une perruque in-folio, il ne le voulut pas. Son visage de quadragénaire jovial est

comme allégé par cette flamme. Comme cette figure vieillira bien! Quand, peu à peu, la chevelure blanchira et que, sous la neige, le visage paraîtra plus rose, notre animalier paysagiste montrera cette bonhomie juvénile, cette puérilité radieuse que l'on verra aussi rayonner du visage d'un Corot ou d'une Rosa Bonheur. La fréquentation des bêtes et des plantes fait les vieillesses sereines. Retenons quelques traits de la biographie écrite par son fils : « cet embonpoint qu'il a toujours conservé, sans augmentation ni diminution;... il a joui d'une santé constante autant que vigoureuse ». Et enfin, « il mourut avec cette tranquillité d'âme que donne une bonne conscience ».

Rien ne peut mieux compléter le portrait moral du bon Desportes que deux anecdotes restées inédites dans les manuscrits de la Bibliothèque des Beaux-Arts. En effet, ce manuscrit ne contient pas seulement la biographie écrite par Claude-François; un remerciement y est joint, celui que prononça le directeur de l'Académie. Et il est vraiment dommage que les *Mémoires inédits* n'aient pas hospitalisé aussi ce petit morceau d'éloquence académique; il n'est pas fait seulement de politesses verbales, il apporte deux traits nouveaux au portrait de notre peintre. Il était franc et sincère, dit le fils; épithètes exactes, sans doute, mais combien banales! Voici qui vaut mieux, pour nous faire comprendre comment ce brave homme entendait la franchise. C'est Charles-Antoine Coypel qui parle : « Avec quel courage, cet homme si plein de sentimens s'exposait-il, au risque de paraître dur, lorsqu'il sentait la nécessité de reprendre avec force; et à quel point s'épanouissait-il, lorsqu'il trouvait occasion d'applaudir sans blesser cette vérité qu'il ne perdit jamais de vue! Voilà, Monsieur, ce dont j'ai été témoin. Voilà ce que j'ai éprouvé. Hélas! Combien de fois a-t-il eu la bonté de me mortifier, si j'ose m'exprimer ainsi, en m'ouvrant les yeux sur mes deffauts divers. » Comme tout cela est bien dit! Ainsi, Desportes était un peu bourru et disait un peu crûment sa pensée. Comme il nous plaît ainsi! Mais c'était le bourru bienfaisant : « Combien de fois aussi, l'amitié dont il m'honorait l'a-t-elle porté à me tirer d'un découragement qui lui paraissait trop fort! Quel bon père vous aviez, Monsieur! Quel ami je possédais en lui! »

Claude-François n'avait pas manqué de noter que son père fut bienfaisant et combien il se montra généreux envers sa famille.

Le paysan devenu, par son talent, un personnage à la ville et même à la cour, n'oublia pas les nombreux frères et sœurs restés à la terre. Il fut « bon père de famille », « aimant à rendre service à tout le monde quand il pouvait, surtout à ses parents, dont il fut, en effet, dans tous les temps, le plus ferme soutien et le perpétuel bienfaiteur ». Ici encore, l'historiographe académique reste dans le vague et son éloge paraît de ceux qui peuvent passer dans toutes les oraisons funèbres. Mais la réponse de Coypel, le directeur de l'Académie, raconte le trait suivant de ce « bon père de famille » : « Monsieur Desportes avait mis à part une somme considérable pour la placer sur la tête de deux parentes qu'il avait retiré chez lui. Il les fait entrer dans son cabinet, il leur annonce son intention. Ces vertueuses filles, pénétrées de reconnaissance, tombent à ses pieds, embrassent ses genoux et le supplient de ne rien décider qu'elles n'ayent informé ses enfants de ce qu'il veut faire en leur faveur. Pourrions-nous ignorer, disent-elles, ce que nous leur devons? Nous sçavons, il est vrai, que pour répandre vos bienfaits sur nous, vous n'avez pas besoin de leur avis, mais nous sentons que, pour les accepter, nous ne pouvons nous passer de leur agrément. Allez, leur dit ce vrai père de famille, en versant ces pleurs que l'admiration fait couler et qu'on aime tant à répandre, allez consulter mes enfants, je les connais et je sçais déjà que vous n'y perdrez rien. Elles courent les trouver, elles les informent de tout. Les enfants volent vers leur généreux père et lui rendent grâce de leur donner de semblables exemples. » Et le directeur ajoute : « Voilà de ces scènes trop rares où tous les acteurs jouent de si beaux rôles que tous excitent également notre admiration. » Le « généreux père », ce ton de patriarche, tant de gravité et de bonté, ces yeux mouillés de larmes, ces « enfants qui volent », ces « vertueuses filles » qui se jettent à genoux, cette surenchère de générosité, cet attendrissement général dans la maison du bon Desportes, voilà-t-il pas déjà un tableau vivant composé par Greuze ou quelque scène de l'*Emile* ou de la *Nouvelle Héloïse*? Cette anecdote mérite d'autant plus d'être citée que le conteur la destinait à la publicité; elle devait servir la mémoire d'une famille de braves gens, la gloire de l'Académie et produire l'effet d'un beau sermon sur la générosité. « Quand de pareils écrits sortiront de l'Académie, ils doivent apprendre au public que les membres qui la composent, quelque vénération qu'ils ayent

pour les grands talens, sont encore plus touchés de la noblesse et de l'excellence des mœurs. » Dans son zèle, peut-être notre Coypel sacrifie-t-il un peu la peinture à la vertu. Ce sont là surprises de l'attendrissement.

Il serait vain de transposer une fois de plus, après d'Argenville et Charles Blanc, la biographie de Desportes par son fils. Il importe seulement de rappeler la formation du peintre. Et d'abord comment se décida sa vocation?

Il était champenois, comme Jean de La Fontaine. Mais le fabuliste était de famille bourgeoise, tandis que Desportes était fils de paysan. Il naquit, dit son fils, le 24 février 1661, à Champigneul, dans le diocèse de Reims. Aujourd'hui, il n'est point de village de ce nom, dans les environs de Reims. Mais il existe, — ou plutôt il existait — un Sapigneul, quelques maisons autour d'une pauvre église, auprès de l'Aisne, en face de Berry-au-Bac. Le hameau a payé de son existence l'honneur d'être sur la ligne de feu pendant quatre ans de guerre. Au bord d'un canal, au pied de cette sinistre cote 108 que les mines et les obus ont forée, corrodée, fouillée jusqu'à en diminuer l'altitude, l'ancien village ne se signale plus que par un plus violent bouleversement; de la maison où a pu naître François Desportes il ne reste que des taches blanches de pierres écrasées, sur la grise Champagne. Avant de venir à Paris l'enfant a donc regardé vers l'Est la fuite de la plaine fauve que ne tachetaient point encore les petits bois carrés des pins; à l'Ouest l'horizon est limité par les falaises boisées d'Ile-de-France. Quelle raison y avait-il pour que ce fils de cultivateur devînt un peintre? Sans doute, à une journée de marche au Nord-Ouest, derrière la colline de Craonne, se dressait la vieille citadelle de Laon, où les frères Le Nain, peu auparavant, s'étaient conquis quelque renom en peignant des paysans graves assis autour d'une tourte de pain et d'un broc de vin gris. Sur l'antique voie qui mène à Reims et à Châlons, combien en était-il passé de ces artistes migrateurs qui allaient de Flandre en Italie! Mais Sapigneul n'était pas même un relais sur la route. C'est sans doute à Paris seulement que le petit Champenois vit un peintre et ce fut le hasard qui le fit entrer dans un atelier d'artiste.

Les villes s'alimentent du trop-plein des campagnes. Il y avait beaucoup d'enfants à la ferme de Sapigneul. Le petit François,

âgé de douze ans, fut adressé à un oncle installé à Paris, et c'est presque aussitôt qu'il entra dans l'atelier de Nicaise Beernaert, dit Nicasius, un peintre flamand. Le choix du métier, chez les petites gens, est toujours l'effet des circonstances et le métier de peintre ne se distinguait point alors des autres métiers manuels. François, cependant, avait déjà manifesté quelque habileté de dessinateur, au cours d'une convalescence où il s'amusait à copier au crayon une mauvaise estampe. Il n'en fallut pas davantage pour qu'on le fît entrer comme apprenti chez Nicasius.

Ce Nicasius avait alors cinquante-quatre ans; il était installé à Paris depuis plus de vingt ans. A la mort de Rubens, en 1640, son armée s'était dispersée; quelques capitaines restèrent à Anvers, mais les hommes du rang avaient dû s'expatrier. Beaucoup se retrouvèrent à Paris. Ils se rejoignaient, nous l'avons vu, dans les rues étroites et tortueuses du faubourg Saint-Germain et se rencontraient dans une maison commune, dite la Chasse, au carrefour des rues du Vieux-Colombier, du Four et du Sépulcre. Leur genre d'existence les reléguait dans le monde des artisans modestes; plus d'un offensait cette dignité que la jeune Académie royale rêvait alors de donner à la carrière de peintre. Van Boucle est mort à l'hopital; son compagnon Nicasius a traîné la fin de son existence dans la misère et l'ivrognerie; ces Flamands étaient sans résistance devant les vins de France.

Desportes racontait plus tard la désolation de l'atelier Nicasius. « Il n'était plus question chez lui ni de cuisinière ni de cuisine ». Au moins put-il y voir le vieux Flamand copier des légumes et des rôtis. Ces Anversois, artisans modestes, n'avaient pas d'autre méthode que de peindre d'après nature, pas d'autre souci que de faire ressemblant. L'inspiration n'était pas ambitieuse; ils ne donnaient rien d'autre à admirer que l'extrême délicatesse de leur exécution. Quand Nicasius mourut, François n'avait que dix-huit ans et n'était guère encore qu'un apprenti. Mais il conserva l'habitude de ne jamais peindre sans avoir le modèle sous les yeux. Son fils croit devoir affirmer qu'il « s'attacha sérieusement à dessiner à l'académie et d'après les figures antiques ». J'incline à penser que ce sont là propos de circonstances, destinés à faire valoir Desportes aux yeux des maîtres et l'enseignement académique aux yeux des élèves. Il paraît évident que l'élève de Nicasius apprit à « rendre » le poil

et la plume en copiant du gibier beaucoup plus qu'en dessinant l'Antinoüs.

Nicasius n'a pas tout entier disparu et, dans cet atelier de son élève, il faut le reconnaître au moins trois fois, sous le nom de Desportes. L'inventaire dressé lors de l'acquisition signalait déjà une toile de Nicasius « où il y a une douzaine d'études de chiens, de trois pieds un pouce de haut et deux pieds sept pouces de large ». Il est facile de reconnaître cette œuvre dans la collection de Sèvres. Et cette restitution en entraîne quelques autres. Nicasius est également l'auteur d'une toile où se voient des têtes de cerf et de cheval, un chien courant et un renard mort et aussi du tableau des deux chats qui se battent. Sans doute l'inventaire est muet; mais « l'inventorieur », comme il arrive presque toujours, s'est lassé avant la fin de sa tâche et il s'est résigné à des mentions parfois bien négligentes : « cinquante-deux toiles roulées dont quelques-unes sont de Sneidre, Nicasius. Il y en a de six pieds sur quatre ». Tout n'est donc point de Desportes dans « l'atelier » dont a hérité la manufacture de Sèvres. Si l'on part de la toile aux douze chiens, on arrive assez bien à distinguer Nicasius et Desportes. Le métier du maître, admirable, robuste, paraît plus rude. Les chiens de l'élève sont mieux tenus; ils ont le poil plus luisant, l'œil plus clair, les babines plus roses. Ils se jettent sur le sanglier avec violence et même il en est toujours un de projeté en l'air, la gueule rouge et le ventre ouvert; et pourtant dans la lutte la plus frénétique, il subsiste de la distinction. Devant ces belles robes qui restent blanches, on pense à la guerre en dentelles. Cette meute royale n'est pas de race commune. Les chiens de Nicasius sont encore un peu loups.

Il peint leur poil moins lisse, d'une brosse plus rude. Et c'est bien la manière que nous retrouvons dans la « bataille de chats ». Le pinceau de Desportes n'eût-il pas rendu ces fourrures plus soyeuses au toucher? Le champ de bataille est encombré de pièces hétéroclites et précieuses — aiguière, gobelets d'argent, verre de Venise, grès d'Allemagne, bassin de cuivre — dont aucune n'est de la fin du règne de Louis XIV. Cette orfèvrerie n'est pas de celle qu'a jamais peinte Desportes. La maladresse de la composition décorative ne paraît pas davantage être de lui. Et enfin ce drame entre félins ne semble point sortir de son imagination. Il n'est pas peintre de chats. Le chat est alors un

animal roturier, un croquant; il ne bénéficie pas encore du prestige d'étrangeté qu'il rapportera du Brocken ou d'Égypte; il n'est pas encore un animal de sabbat ou d'hypogée. On le voit seulement rôder autour du rôti. C'est une bête de l'office. Desportes préfère le chien. Le chien est le compagnon de l'homme; il est chasseur et la chasse participe à la noblesse du métier des armes; il risque sa vie au combat contre le sanglier ou le cerf. Le chat, quand il intervient, donne à la composition une atmosphère familière et bourgeoise. Il est un personnage comique. Ces chats qui se mordent, c'est Sganarelle ou Scapin bâtonné. Nous descendons de la tragédie dans la farce. Cette bataille de minets nous conduit chez Nicasius.



XXI. NICAISE BEERNAERTS, *dit* NICASIUS. — *Bataille de chats (musée de la Manufacture de Sèvres). Ce malheureux peintre qui a fini fort tristement a été entièrement dépouillé de son œuvre depuis sa mort. Son maître Snyders et son élève Desportes se partagent ses chiens, ses chats et ses légumes. Ce tableau — et bien d'autres — doit lui être restitué.*

Desportes fut donc, dans notre école, un petit-fils de Snyders et il resta fidèle à sa parenté. Après un séjour à la cour de Pologne où il travailla comme portraitiste, il revint, rappelé par Louis XIV et rentra dans sa spécialité de peintre animalier. Il aurait pu faire sa carrière auprès de Largillière et de Rigaud; il avait peint des Majestés en Pologne et, en 1699, pour son admission à l'Académie, il présenta son propre portrait qui est maintenant un des plus beaux du Louvre. Est-ce timidité, modestie, nostalgie de ses premières amours? Il reste désormais fidèle à nos « frères inférieurs » des règnes animal et végétal.

Si nous avions sous les yeux toutes les meutes, toutes les chasses, toutes les cailles et perdrix rouges, tous les lièvres et

faisans, les sangliers et les cerfs peints par François Desportes, nous aurions peine à nous intéresser à tous ces animaux. Il a beau varier les attitudes et les bêtes ont beau varier d'aspect, ces images, si vivantes soient-elles, ne s'associent jamais à un caractère personnel, à de la pensée ou à du sentiment. Par delà les signes de l'espèce nous discernons mal la physionomie des individus. Peut-être existe-t-il une manière de portraiturer les animaux qui précise un caractère et un tempérament, la manière méditée et attentive de Paul Potter. Son « taureau » est vraiment un personnage individuel et l'on ne peut oublier le front étroit, le museau carré et luisant de ce jeune brutal. Mais le peintre peut-il aller très loin dans ce genre d'observation? Il faut être La Fontaine pour nous intéresser à la vie morale des bêtes et il faut les faire parler. Ses animaux nous amusent parce qu'ils sont des hommes et, en réalité, nous ne nous intéressons qu'à l'homme parce que l'homme est le seul animal que nous puissions comprendre. Le peintre animalier est obligé de s'en tenir au pittoresque des apparences. Les peintres tumultueux de l'école de Rubens n'ont demandé aux bêtes que de montrer un beau plumage et des attitudes vivantes. S'ils les ont aimées, c'est parce qu'ils trouvaient en elles ce qui exprime le mieux la vie physique, la couleur et le mouvement. Les animaux des peintres ne peuvent guère être mieux que des images décoratives.

C'est pour décorer des châteaux de chasseurs que Desportes a lancé des meutes sur le cerf et le sanglier. Ses clients se plaisaient à des images où ils retrouvaient un souvenir des joies violentes de l'hallali. Chacun se rappelait ses exploits ou ceux de ses chiens. A Choisy, à Compiègne, à la Muette, le Roi aimait à reconnaître ses chiens favoris : Pompée et Florissant, Herminie et Muscade, Merlusine et Coco. Il aimait à choisir lui-même, sur les croquis de Desportes, les attitudes que le peintre devait fixer. Ces images vivantes le maintenaient dans l'atmosphère de ses plus chères distractions. Il s'y retrouvait comme dans les batailles et les sièges qui se déroulaient dans les galeries de Versailles.

Mais ce qui intéresse le plus un moderne, c'est ce que le peintre a mis de lui-même dans ces batailles d'animaux ou ces trophées de chasse; or ce qu'il a mis de lui-même, c'est la joie de peindre et cette joie apparaît bien plus dans les esquisses que dans les

tableaux achevés. Nous citons parfois les nombreuses esquisses d'un peintre comme des signes de son application et de ses efforts. Quelle erreur! Elles sont, presque toujours et avant tout, des témoignages du bonheur de peindre. Quand il ne veut que capter les apparences de la vie qu'il a sous les yeux, l'artiste ne connaît que le plaisir d'observer et de copier. Pour peu qu'il ait acquis quelque virtuosité, c'est en se jouant qu'il crée des images et son art respire la joie d'une activité facile. Tel nous apparaît Desportes dans ces esquisses. On pourrait louer la conscience avec laquelle il consulte la nature pour en tirer des compositions décoratives; j'aime mieux y reconnaître la joie qu'il avait à la copier; surprendre la vie, croquer une silhouette, enlever une esquisse, c'est tout plaisir; le moment ingrat, la fatigue ne commencent que lorsqu'il faut ajuster ces notes pour en faire une grande machine. Et vraiment ce bonheur est contagieux. A voir ces peintures légères, littéralement on assiste au travail, on suit le pinceau et c'est aussi amusant que si on le tenait. En bon fils, Claude Desportes admire tant de conscience : « Quelles peines il faut se donner »; il faut fréquenter les valets de vénerie « gens peu curieux de peinture », les foires où l'on voit des fauves « en des loges incommodes et mal éclairées ». Et ceci prouve que Claude n'était pas peintre; s'il avait eu le feu sacré, il aurait su qu'il n'est pas d'obstacle pour un chasseur d'images.

Ces esquisses sont tellement de simples documents d'album que Desportes a pris soin lui-même d'écrire souvent des annotations. Au-dessus d'un loup qui fut esquissé en moins d'une heure, il a écrit de sa main : « Peint à la foire de Saint-Laurent ». Et son fils nous dit, en effet, qu'il fréquentait les foires de Paris pour y peindre des grands fauves; un tigre assez mal campé vient aussi de la foire; et aussi un vieux lion somnolent, quelque « Brutus », roi détrôné, qui achève une vieillesse morose derrière les barreaux de sa cage. « Dès qu'il arrivait quelque animal étranger, quelque oiseau rare et singulier pour la ménagerie, Sa Majesté (Louis XIV) les lui envoyait pour les peindre. Peu de jours même avant la mort de ce grand prince, il lui porta encore un petit tableau représentant un oiseau du Pérou nommé goasallé. » Nous le retrouvons dans les esquisses; il porte un bec énorme, en pince de homard, un jabot jaune sur des pattes bleues et il laisse tomber une paupière molle et ridée sur son œil rond; le peintre

a écrit ce nom qui l'étonnait sans doute « goasallé » et la tradition s'est conservée dans la famille Desportes que les yeux du grand Roi, avant de se fermer, se posèrent un instant sur cet oiseau étrange. Desportes s'amuse visiblement des couleurs éclatantes et des formes caricaturales de ces oiseaux exotiques — les perroquets rageurs, l'œil en tête de clou, le bec en épine, l'aigrette en bataille; et le héron mal peigné, dédaigneux, en jaquette un peu courte sur ses deux bambous; et les chats-huants ahuris et les perruches criardes. Ces esquisses n'ont pas toutes été peintes à domicile, d'après des animaux envoyés par le roi, car, sur une page d'oiseaux épars, on voit se dérouler lentement la trompe rugueuse d'un éléphant; ce jour-là, sans doute, Desportes est allé à la ménagerie de Versailles.

Les plantes rares ne sont pas oubliées et bon nombre de ces esquisses semblent des projets d'illustration pour quelque somptueux traité de botanique; beaucoup de ces plantes sont exotiques. Desportes dut les peindre sur commande; comme La Fontaine avait écrit un poème sur le quinquina, il peignit des grandes « plantes des Indes », du manioc, du tabac et un « grand arbre dont le fruit est la caffé ». Tout cela n'est qu'une documentation pour les fameuses tapisseries de la « série des Indes » exécutées après 1735. L'imagination de Desportes doit s'y donner carrière en d'étranges combinaisons; un aigle fond sur une autruche, un tigre sur un sanglier, un crocodile sur un bélier; une pauvre gazelle est attaquée par un animal assez ridicule qui porte, en guise de museau, une corne de bouquetin plantée comme une courte trompe, un rhinocéros sans doute. Pour s'être fié à une description de voyageur, le bon Desportes se trouve avoir ajouté une espèce nouvelle à l'œuvre de la Création. Était-il beaucoup mieux documenté quand, au milieu de cette zoologie fantastique, il fit passer, dans un hamac, une « négresse de distinction »?

Enfin, un groupe très important de peintures se rattache à la dernière œuvre de Desportes laissée inachevée à sa mort. L'inventaire du neveu nous signale un grand tableau représentant un « buffet pour salle à manger », commandé par le Roi et il ajoute que le peintre avait quatre-vingt-neuf ans quand il le commença. Il veut dire peut-être soixante-dix-neuf. En tout cas, la peinture, quand Desportes mourut, en 1763, à quatre-vingt-deux ans, restait inachevée dans son atelier. A défaut du tableau absent, nous

possédons une petite esquisse de ce buffet et une série d'études où nous voyons reparaître tous les éléments : les fruits, le « pâté de Pantin », un surtout d'argent, un plat de vermeil, des vases d'agathe, toute une argenterie si admirablement peinte — comme doivent être peints des objets précieux de ce genre — que l'on en arrive réellement à ne plus penser que c'est là de la couleur et que l'œil oublie le peintre pour admirer le ciseleur. Ces études ne sont pas des essais plus ou moins poussés pour trouver un effet par une série d'approximations, de retouches, ce sont des fragments achevés, définitifs et qui n'ont plus besoin que d'être ajustés ensemble. Point d'incertitude dans ce métier des vieux maîtres ! Tout se peint à coup sûr. L'argenterie était rassemblée, les provisions, fruits et patisserie, tout était prêt, mais le maître d'hôtel n'a pas eu le temps de monter son « buffet ».

*
* *

Ce gibier et ces chiens, cette argenterie et ces fruits répondent à des préoccupations d'autrefois, service de la Vénerie ou de « la Bouche ». Mais voici des paysages qui semblent avoir été peints pour nous. Nous allons immédiatement vers eux et, pour un seul de ces « lointains », nous donnerions volontiers toute la meute, toute la ménagerie et toute la vaisselle du Roi. Jusqu'ici nous admirions Desportes comme un praticien très habile ; soudain il nous apparaît comme un peintre-poète de notre temps. Ces petites études exécutées d'après nature sont vraiment des documents uniques à une telle époque. Elles ont été exécutées en des conditions qui devaient étonner les contemporains puisque Claude Desportes a jugé bon de nous les exposer : « Il portait aux champs ses pinceaux et sa palette toute chargée, dans des boîtes de ferblanc ; il avait une canne avec un bout d'acier long et pointu, pour la tenir ferme dans le terrain, et dans la pomme d'acier qui s'ouvroit, s'emboitoit à vis un petit châssis du même métal, auquel il attachoit le portefeuille et le papier. Il n'alloit point à la campagne, chez ses amis, sans porter ce léger bagage, avec lequel il ne s'ennuyoit point, et dont il ne manquoit pas de se servir utilement. » Nous ne songerions plus à nous étonner d'un peintre qui va travailler en plein air avec un chevalet portatif. Mais une

telle pratique pouvait surprendre les contemporains de Boucher.

Chez quel ami donc a-t-il peint ce parc délicieux? Un petit miroir d'eau, un modeste tapis vert qui descend sur la vallée, des ifs alignés au bord des allées bien sablées et, en face, la colline, avec ses pentes de prés et de cultures. Un bout de pavillon montre à droite ses chaînages de brique. Il ne serait sans doute pas impossible de retrouver l'endroit où Desportes a passé cette belle journée. Le plus souvent, c'est sur une hauteur qu'il s'installe, dans la campagne de Versailles ou de Saint-Germain; de là il contemple quelque prairie humide et plate vers laquelle de molles collines viennent doucement mourir, et, sur la plaine pâlie, il voit monter une brume légère. Il ne s'est pas levé de grand matin pour capter un effet rare; il ne rentrera pas à la nuit pour peindre le crépuscule. Il peint l'heure banale; pour lui l'heure de la peinture, c'est l'heure de la promenade. De même pour les saisons; il ne peint pas la tristesse de l'hiver, les champs dépouillés sous un ciel morne, ni même la fraîcheur fleurie du printemps; il peint l'été, la saison qui montre la nature sous son aspect le moins exceptionnel, la terre couverte d'herbe, les arbres denses de feuilles. Son ciel est toujours léger, serein. On ne sort pas quand le temps menace. Pourtant un jour, tandis qu'il emboîtait son petit châssis sur sa canne plantée en terre, un orage a chassé sur sa tête de gros nuages sombres. Pour éviter l'averse il a dû précipiter son travail. Avant de fuir, il avait, d'une brosse hâtive, noté que les nuées lourdes et violettes, déchirées de taches blanches, qui glissent au ras de l'horizon noirci, donnent à toutes choses une intensité de drame et comme une inquiétude tragique. Son esquisse n'est qu'un jeu rapide de taches molles, mais avec quel ravissement nous y suivons la lutte grandiose de la lumière et des nuées dans l'immensité de l'espace! Il lui est arrivé aussi de s'attarder, en octobre, quand la lumière s'apaise et nous amuse de tons rares, au lieu d'éblouir et de nous dominer. Devant un coteau, il a noté discrètement que quelques arbres prenaient des teintes de cuivre rouge. Pour des ustensiles de cuisine il eût trouvé des couleurs intenses sur sa palette; pour les feuilles mortes, il atténue. Largillière et Watteau, pourtant, aimaient à noter les tons mordorés de l'automne. Mais Desportes ne retient que des effets moyens. Les caprices trop hardis de la nature fausseraient l'harmonie discrète de ses compositions. Ces aperçus

d'horizon doivent seulement donner de la profondeur à ses trophées de chasse. Ils ne doivent pas attirer l'attention; les tons vifs sont réservés pour le gibier et les fruits.

Dans la complexité de la nature, Desportes n'a voulu démêler que des valeurs fines et exactes. Il ne s'est efforcé de rendre ni l'éclat mordoré, ni l'acuité de la verdure; il avait sous les yeux une campagne violemment ensoleillée et il ne cherche nulle part à rendre l'impression de l'éblouissement. Son ombre n'est pas colorée de reflets; son rouge atteint la brique, mais non pas le pavot; son jaune atteint le blé mur, mais non le bouton d'or. Il n'use des tons vifs que pour les fruits ou la plume des oiseaux. Mais quand il peint le lointain, il reste dans une note moyenne; dans sa manière, il y a une absence d'effort, de recherche, une retenue, une discrétion, une manière de parler à mi-voix avec une grande justesse dans les nuances qui, n'était la dominante de sa gamme bleutée, ferait penser à Corot, au Corot jeune qui peignait le pont de Narni. Comme Corot, il voit surtout des valeurs et ne tient que modérément compte de la bigarrure des tons, de leur



XXII. FRANÇOIS DESPORTES. — *Esquisses de paysages (musée de la Manufacture de Sèvres). Relégués au fond de ses compositions de chasses, ces lointains n'attirent pas l'attention. Mais isolées, ces vues de la campagne parisienne montrent une fraîcheur et une sincérité inattendues à cette époque.*

vivacité et de leur opposition. Alors que dans ses natures mortes, les couleurs chantent si haut, dans ses paysages elles s'effacent discrètement. Pour ensoleiller un massif de verdure, il ne lui reste, parfois, qu'un peu de blanc, cette même pâleur crayeuse que les Le Nain ont notée dans quelques lointains et que montrent les feuilles des peupliers et des saules rebroussées par le souffle du vent. Comme Corot, il peint avec bonhomie, une sorte de naïveté qui vaut toutes les audaces. Il veut représenter un chemin? Son pinceau glisse en laissant une traînée d'ocre pâle; la rivière? La brosse suit le mouvement de l'eau, sans jamais le reprendre ou le remonter. Il peint ses collines et ses arbres de la même touche longue et souple qui lisse les plumes de ses oiseaux. Comme tous les peintres d'autrefois, dans la verdure il voit le bleu plutôt que le jaune. Ses paysages sont humides et sa végétation pleine de chlorophylle. Il a peint le cours de la Seine, au pied des collines de Meudon et de Saint-Germain. Que n'est-il, alors, descendu au bord de l'eau, comme fera Daubigny? Mais à cette époque, personne ne savait encore contempler le miroir glissant d'une eau profonde. Le pêcheur de La Fontaine ne songe qu'à sa friture. Les temps ne sont pas révolus. Quand une sensibilité rajeunie nous aura donné une âme plus fraîche, la rêverie naîtra, flottera auprès des rives d'une eau lente, la pêche à la ligne sera une des formes de la rêverie romantique, le « lakisme » du simple.

Devant ces modestes paysages, la surprise du premier contact ne va point s'atténuant à mesure qu'on les contemple. Tout ce qui faisait, pour ces hommes de l'âge classique, le prix de l'art, ce à quoi ils tenaient par-dessus tout, la majesté, la noblesse, l'ampleur oratoire et décorative, toute cette amplification a disparu; il ne reste que le résidu de sensation directe, l'impression immédiate, c'est-à-dire ce que jamais aucun artiste ou écrivain d'alors n'eût consenti à montrer au public. Pour nul homme de ce temps de telles esquisses n'étaient vraiment des œuvres d'art; ils pouvaient y reconnaître un point de départ, l'élément d'une beauté possible; mais elles ne contiennent encore rien de ce qui fait l'ambition de l'artiste, l'organisation, la composition, le style, les intentions décoratives ou psychologiques, bref l'intervention de la pensée. Dans son inventaire, Nicolas Desportes les désigne sous une mention assez négligente : « 70 feuilles d'études

de paysage et de lointain, 600 livres ». L'inventaire est plus généreux et plus précis quand il énumère et évalue les bécasses et les perdrix. Pour un classique une œuvre d'art était avant tout un objet décoratif; on la jugeait dans sa fin, on l'estimait pour son utilité. Pour nous, une œuvre artistique est aussi — et davantage même — un témoignage humain. Nous l'aimons surtout de nous mettre en communication, en communion avec un homme. Elle nous émeut bien plus quand elle nous parvient inachevée un peu, avec des racines fraîchement arrachées et que la déchirure de la séparation n'est pas cicatrisée. Alors vraiment ce n'est pas un « auteur », mais un « homme » qui nous étonne et nous ravit. Ce mur infranchissable que les siècles dressent entre les générations, pour une fois il semble abattu. Voici auprès de nous un contemporain du grand roi. Il voit comme nous, il peint comme nous peindrions si nous avions son talent. Nous avons cette impression étonnante d'entendre sa voix. Ces images si justes, peut-être les retrouverions-nous dans ses compositions décoratives où elles occupent l'emploi pour lequel on les a recueillies; mais elles y sont arrangées et l'impression de nature se fond dans l'ensemble du décor comme un cri de passion dans l'harmonie d'un vers.

Ces paysages ne sont pas de leur temps. Ils sont un accident à quoi les contemporains n'ont pas pris garde. Desportes lui-même pouvait-il soupçonner ce qu'ils seraient pour nous? En somme, quand il s'assied en plein air, il cherche seulement des « fonds » pour ses peintures de chasses. Ces coins de nature ne présentent pour lui aucune valeur de méditation et de rêverie. Notre romantisme a fait lever de ces collines molles, de ces rivières sinueuses, et de ces nuées qui traînent sur l'horizon, une sentimentalité indéfinissable à laquelle Desportes est resté étranger, mais qu'il a captée pour nous avec les taches si justes que son œil et son métier ont observées et fixées. Tant de finesse dans l'observation peut-il donc se concilier avec une telle indifférence sentimentale! Ainsi s'explique comment Desportes peut nous sembler si supérieur aux paysagistes qui l'ont suivi et cependant compter moins qu'eux dans l'histoire du genre. Ces esquisses, si on les compare aux œuvres de Valenciennes ou de Moreau peintes un demi-siècle plus tard, dénotent une vision autrement forte, un métier autrement sûr, une virtuosité, une maîtrise dont ces contemporains de Louis XVI étaient bien loin. Et pourtant ces petits maîtres de la

fin du XVIIIe siècle, qui semblent en régression pour la vérité et l'habileté, n'en sont pas moins plus avancés que Desportes dans l'évolution du genre. C'est que Desportes, s'il fut un admirable paysagiste, le fut sans le savoir; il a seulement demandé à la nature les images dont il avait besoin pour la toile de fond de ses décors, le secret pour rendre la profondeur de l'espace par les plans du sol et les couleurs décroissantes de l'horizon. Pour Desportes, le paysage n'est qu'un moyen accessoire; pour Bruandet et Louis Moreau, il est la fin et ils mettent toute leur âme en de pauvres essais. Malgré leur insuffisance technique, leur vision indigente, ces images pâles commencent quelque chose, tandis que les prestigieuses et charmantes esquisses de Desportes sont dans l'histoire un accident fortuit.

S'il avait trouvé dans ces aspects de nature quelque valeur de sentiment, Desportes en eût composé des « paysages », valables en eux-mêmes. Cette idée ne lui est pas venue. Il a pourtant, lui aussi, peint un grand paysage, très achevé, très poussé jusque dans les moindres détails de son premier plan. Ce paysage est daté de 1740. Une grande ferme, un chemin creux, des hommes, des vaches, un ruisseau, un pont, et nous sommes tout surpris de ne rien y trouver de ce qui nous paraît si vivant, si moderne dans les esquisses de lointain. C'est bien la même peinture, la même palette, la même conscience; ou plutôt nous y trouvons une application plus grande, un désir d'exactitude, de précision, le souci de l'achevé. Est-ce seulement cette exécution plus fine qui nous rend cette peinture moins sensible et moins vraie? Il y a davantage. Ce qui rend les petites esquisses de Desportes si justes, si vivantes pour nous, c'est que peignant des lointains, regardant l'horizon, il a été obligé de noter la couleur de la lumière plutôt que la couleur des choses. Vus à cette distance, les collines, les arbres, les maisons, ne sont que des taches dans l'air. Leur réalité disparaît et c'est l'atmosphère qui est l'élément essentiel du paysage. Mais quand il peint un premier plan, avec des figures, des animaux, Desportes, comme tous les peintres avant l'impressionnisme moderne, nous montre des objets conçus en eux-mêmes, dans leur matérialité, avec le ton local qui leur est reconnu par la coutume; la maison est couleur de pierre, l'arbre est couleur de feuille, le sol est couleur de terre. Et ce fut, de tout temps, une habitude de placer ainsi dans une même com-

position un lointain qui nous montre l'atmosphère et la lumière de plein air et des figures ou objets de premier plan qui sont éclairés par la lumière de l'atelier.

Il paraît que le paysagiste Troyon aimait à contempler, dans les salles de Sèvres, les peintures de Desportes. J'imagine qu'il devait beaucoup aimer cette ferme, ce pont, ces ruminants, ce ruisseau, et je soupçonne qu'il dut être tenté d'y ajouter des canards. Corot, au contraire, n'aurait eu qu'indifférence pour ces jouets de carton et il eût réservé toute sa sympathie pour les lointains. Regarder même la prairie ou le feuillage du premier plan, comme s'ils étaient à l'horizon, n'est-ce pas là tout Corot? N'est-ce pas la vision moderne? Desportes peint encore les choses dans leur matérialité. Il croit à leur réalité. Il ne voit la couleur de l'air et de la lumière que lorsqu'il y est obligé par la distance.

*
* *

Devant ces images encore si vivantes, notre tentation est grande de nous élever, après tant d'autres, contre les conventions qui de tout temps et surtout à l'époque classique ont étouffé la témérité de nos artistes et leur ont fait croire qu'une peinture d'histoire ou quelque panneau de salle à manger pouvait être un chef-d'œuvre, tandis qu'une modeste esquisse toute fraîche cueillie dans la nature ne comptait pas. Mais il faut toujours résister à la tentation de critiquer le passé. Nous pouvons bien regretter que Desportes — ou, si vous le voulez, Van der Meulen — ait été conduit par la mode, par l'esthétique ambitieuse de son temps, à dédaigner ses croquis d'après nature pour ne vouloir montrer que de la « grande peinture », mais à condition de nous rappeler que c'est pour servir cette grande peinture que les artistes ont été amenés à découvrir la nature, à nous la faire connaître dans leurs œuvres, avant que nous la vissions dans la réalité. C'est pour rendre vraisemblable la vie du Christ et de la Vierge que les peintres ont peu à peu composé un décor de ciel, de verdure et de fabriques aux drames de l'Evangile. Et au XVIIe siècle encore, c'est pour raconter les exploits de Louis XIV, de ses généraux, de ses armées et de ses meutes que Van der Meulen et Desportes ont, par surcroît, regardé le paysage où couraient les cavaliers

et les chiens. La « nature » n'était alors jamais que l'accessoire; l'homme et au besoin l'animal étaient les auteurs de premier plan, et s'ils n'avaient pas été la fin du peintre, la peinture eût été sans raison d'être; il n'y aurait pas eu de peinture. Comment un artiste du XVII[e] français se serait-il proposé de mettre dans des images de nature un sens, une rêverie, un plaisir de contemplation, une beauté sentimentale que personne n'avait encore vus dans la nature, parce que personne ne les y avait encore mis?

Félicitons-nous plutôt qu'un artiste comme Desportes, parti pour composer des chasses décoratives, ait rencontré sur son chemin des aspects qui n'étaient pour lui que des accessoires et qui sont maintenant à nos yeux ce qu'il y a de plus senti, de plus profond dans son œuvre. Il nous paraît plus grand par ces esquisses qui le mettent en contact direct avec nous, par delà les conventions d'école. Il est un point de vue d'où les lois de la peinture nous paraissent avoir détourné de la nature des peintres comme Desportes; il en est un autre d'où ces mêmes lois nous semblent, au contraire, l'avoir conduit à la découverte de cette nature. Cette remarque dépasse l'histoire de l'art. Quand nous regardons en arrière, il y a toujours deux manières de juger le passé; suivant notre humeur ou notre poste d'observation, nous lui reprochons d'avoir fait obstacle à l'avenir ou nous le remercions d'avoir préparé le présent.

Cette destinée toute unie du bon Desportes enferme d'étranges coups de fortune. Un hasard a fait du petit paysan un peintre; toute sa vie, il fut en chasse, à la recherche de belles images et voici qu'en ses pérégrinations il aborda souvent à un rivage, sans se douter qu'il découvrait un continent.



CHAPITRE V

LES CURIEUX

UN MANUSCRIT INÉDIT ET ANONYME DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE || LE COMTE LOMÉNIE DE BRIENNE, SES AVENTURES, SA RÉCLUSION || SES RELATIONS AVEC LES ÉCRIVAINS DE SON TEMPS || UNE LETTRE INÉDITE DE CHARLES PERRAULT || LA COLLECTION DE BRIENNE : RAPHAËL, TITIEN, VÉRONÈSE, POUSSIN || GALERIES DU XVIIe SIÈCLE ; LES CONTREFAÇONS || COMMENT LE CURIEUX ÉCHAPPE A LA TYRANNIE DES DOCTRINES OFFICIELLES.



Le manuscrit n° 16986 du fonds français de la Bibliothèque nationale contient, avec quelques traités du comte de Caylus et plusieurs pièces anonymes, un ensemble d'écrits de la même main, intitulés : Discours sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et nouveaux avec un traité de la peinture, composé et imaginé par M. L. H. De L. C. de B., reclus. Le catalogue complète ainsi le nom : L. H. de la Chambre de Bayeux, reclus, mais sans dissimuler que cette attribution est douteuse. Et, en effet, ce personnage semble n'avoir été supposé que pour prêter un nom conforme à ces initiales. En réalité, ce manuscrit est dû à Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne, reclus à Saint-Lazare, qui a bien réellement existé. Ce personnage est même loin d'être un inconnu. C'est une des figures les plus curieuses du XVIIe siècle. Ses contemporains, après avoir salué en lui un brillant secrétaire d'État, purent se scandaliser de ses désordres avant de prendre en pitié son long repentir. Mais — et c'est ce que nous devons surtout retenir ici — à tous les moments de sa vie, il fut un amateur passionné des choses d'art. Dès le début de sa carrière, lorsqu'il vivait auprès de Mazarin et de

Louis XIV, il recueillait déjà une collection de tableaux dont la plupart sont aujourd'hui au Louvre. Traqué par les huissiers ou même les exempts, il trouvait pourtant des ressources et des loisirs pour brocanter.

Enfermé dans Saint-Lazare, il conservait encore des tableaux et des livres et les amateurs, tous ces « curieux » dont La Bruyère nous a tracé la caricature, venaient, comme auprès d'un confrère plus expérimenté, lui demander ses souvenirs de collectionneur et ses jugements de connaisseur. Ce sont ces souvenirs et ces jugements que nous trouvons dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale. Comme ils concernent des tableaux toujours illustres et qu'ils ajoutent quelques pages à l'histoire de notre art, il vaut la peine d'en citer et d'en commenter les passages les plus instructifs.

I

Brienne est l'auteur des Mémoires qui furent publiés en deux volumes par F. Barrière, en 1828. Bien des historiettes que nous leur devons ont acquis une célébrité que n'a pas conservée l'œuvre d'où elles sont tirées. Quantité d'épisodes qui amusent encore aujourd'hui les lecteurs des *Trois Mousquetaires* ou du *Vicomte de Bragelonne*, l'évasion de Beaufort, la mort de Mazarin, l'arrestation de Fouquet, sont empruntés directement à ces mémoires. L'auteur y raconte plus volontiers les aventures d'autrui que les siennes propres; et cela se conçoit, car les aventures les plus importantes de la vie de Brienne, le plus souvent, finissaient par l'exil ou la prison. Quoi qu'en dise La Rochefoucauld, il arrive parfois qu'on aime mieux ne pas parler de soi que d'en dire du mal. Aussi est-ce en dehors des mémoires qu'il faut chercher des renseignements sur la personne de Brienne.

Il était né le 13 janvier 1636. Son père, Henri-Auguste de Loménie, fils d'un secrétaire d'État, exerçait lui-même la charge depuis 1616. C'était un homme austère, d'humeur peu riante, dévoué au roi, doué de moins d'amabilité que de droiture. Mme de Brienne, grande amie de la dévote Anne d'Autriche, liée avec l'abbé de Saint-Cyran, avec Vincent de Paul, était de son côté un modèle de toutes les vertus chrétiennes. Tant d'austérité ne se transmit point au jeune Brienne.

Peu d'hommes reçurent une éducation aussi complète. Brienne a pu se vanter, plus tard, de connaître « du grec, de l'hébreu, du latin, de l'allemand, de l'espagnol et de l'italien, sans compter le syriaque et un peu d'arabe ». Pour un ministre, c'est beaucoup. Ajoutez qu'il tournait les vers latins avec aisance. Chapelain, jaloux, l'accusait même de se faire aider, et Boileau, moins heureux que lui dans ses essais de « vers phaleuces », se vengeait de sa défaite par des épigrammes inoffensives quoique injurieuses : « Dans le dépit où j'étais d'avoir si mal réussi, je composai l'épigramme dont il est question et montrai par là qu'il ne faut pas légèrement irriter genus irritabile vatum » (Lettre de Boileau à Brossette, 9 avril 1702). En réalité, Brienne écrivait les vers et la prose latine non sans distinction. Il fut moins heureux lorsque l'ambition le prit d'être aussi un écrivain français. Sa langue maternelle traita sans bienveillance ce fils prodigue et polyglotte; les vers français de Brienne sont encore plus plats que faciles et sa prose n'est même pas toujours correcte.

Mais son instruction ne se fit pas seulement par les livres. Le jeune comte partit, à l'âge de dix-huit ans, pour un voyage de trois années. Il visita le nord de l'Europe, la Hollande, le Danemark, les côtes de la Baltique, l'Allemagne et l'Italie et publia, au retour, une relation latine de ses excursions : « Ludovici Henrici Lomenii, Briennae comitis, Regi a consiliis, actis et epistolis, Itinerarium. Lutetiae, 1660. » Il était accompagné par le mathématicien Blondel qui devint plus tard l'un des membres les plus illustres de l'Académie des Sciences et fut chargé d'enseigner les mathématiques au grand Dauphin. Enfin, pour achever cette éducation et faire d'un homme aussi cultivé un ministre expérimenté, son père, Henri-Auguste de Brienne, écrivit des mémoires politiques racontant les événements importants auxquels il avait été mêlé. Aussi, lorsque, au retour de son long voyage, Louis-Henri prit en main la charge de secrétaire d'État que son père lui abandonnait, sa fortune, son crédit, ses qualités personnelles lui faisaient espérer la carrière la plus illustre et le désignaient comme un des plus brillants ministres d'un règne qui s'annonçait glorieux.

« Je brillais alors à la cour, dit-il, et je partageais tous les plaisirs du roi. » « J'achetais des médailles, des bronzes, des statues, des tableaux, et ma table était fort bonne. » Brienne

composa une collection de tableaux dont il nous a publié la description latine, dédiée à Huyghens Zuylichem, ambassadeur de Hollande, grand amateur de poésie latine. Cette galerie n'était pas vulgaire. Mais Brienne ne se contentait pas des joies du collectionneur ; il était piqué de la tarentule poétique. L'austérité de la correspondance diplomatique semblait fastidieuse à ce secrétaire d'État en possession de muse. Entre deux courriers, il grappillait les gentillesses d'Ovide ou de Catulle et accablait ses collègues du ministère et ses correspondants de versiculets qui reproduisaient les antiques lieux communs sur le départ d'un ami ou l'ennui des affaires. Mais tandis qu'il souhaite poétiquement les loisirs de la retraite, le grave Le Tellier gronde. Brienne a beau, pour l'apaiser, chanter les louanges de son fils (*filium Louvoyum*), les gens sérieux semblent d'accord pour condamner tant de futilité chez un homme chargé des plus graves intérêts de l'État.

Brienne ne prend pas au sérieux ces plaintes moroses. Il voit là un nouveau motif littéraire et il porterait volontiers la querelle devant autrui, comme un berger d'églogue : « si insectari studia nostra pergas », écrit-il à Le Tellier, « ad Regem deferam. Hoc cave et vale ». Et ce ne sont pas seulement les gens du ministère qui se plaignent. Les humanistes de profession s'indignent du goût hérétique de Brienne. Un secrétaire d'État amateur de vers latins, passe encore : « Mais, écrit Chapelain, que peut-on juger du jugement d'un homme qui mesprise le stile de Ciceron et qui n'en voit de bon que celui de Tacite? » (Lettres de Jean Chapelain, lettre à Heinsius, 15 février 1663). Il est vrai que, apitoyé par ses malheurs, Chapelain « pardonnera à sa jeunesse les faux jugements qu'il fait des autheurs anciens et modernes ». Mais il faut avouer que la carrière littéraire de Brienne ne lui acquit pas une gloire unanime dans le monde des écrivains, puisqu'il eut la rare malchance de mettre Chapelain et Boileau d'accord contre lui.

Malheureusement, Brienne avait des folies moins innocentes. C'est sa passion effrénée du jeu qui fut la cause ou l'occasion de sa disgrâce. Bien qu'il « ait gagné plus souvent que perdu », il est pourtant assuré qu'il y gaspilla une grande partie de sa fortune. Ruiné comme un simple honnête homme, il fut pourtant traité comme un filou et eut la double tristesse de perdre à la fois sa fortune et son honneur. Naturellement, ses Mémoires traitent

avec discrétion ce moment décisif de son existence. Et longtemps on a douté des causes de sa chute. Mais les témoignages sont sûrs : Brienne, parmi tous ses talents, avait aussi celui de « filer la carte ». Les mémoires du temps nous montrent que les « tours de carte et de souplesse » entraient alors dans le bagage de tout galant homme et personne n'en voulait à un Miton, dit Courtemanchette, ni même à un Mazarin, de prendre, selon ses propres expressions, « son avantage au jeu ». Brienne n'était pas homme à résister, sur ce point, à la mode. Mal lui en prit. Chapelain pouvait écrire, le 15 février 1663, à Heinsius, que le jeune comte était exilé de la cour pour une « friponnerie de jeu ». L'obstination avec laquelle on le maintint éloigné montre que le roi voulait à tout prix se débarrasser de lui et le remplacer par de Lionne. On eut de la peine à obtenir de Brienne qu'il consentît à vendre sa charge. Il se cachait pour fuir le marchandage. Sa femme, plus ambitieuse que lui, le soutenait dans sa résistance. Pourtant il fallut céder. Le 19 avril, Brienne avait signé sa démission.

Alors, ce joueur eut sa série noire : avec sa charge, il perdit tout crédit et les créanciers accourent. Le 27 mars 1663, de Lionne écrit qu'il a acheté à M. de Brienne sa charge pour 900 000 francs « à condition que je lui fournirais tous comptans, ce qui ne s'est jamais fait. Mais il faut passer par là ou manquer la chose, car il craint que ses créanciers ne mettent la patte sur la denrée que je lui baillerais, si elle était en autre nature... » Collections, bibliothèque s'envolèrent. La famille, à son tour, vint limiter la dépense. Enfin, sa femme, la belle et vertueuse comtesse de Brienne, inconsolable de n'être plus la femme d'un secrétaire d'État, en mourut de douleur. Plus tard, lorsque Brienne mourra à son tour, en 1698, Dangeau et Saint-Simon, recherchant les causes de sa retraite, ne trouveront que le chagrin d'un veuf affligé « au point que rien ne put le retenir ». Et il est bien vrai que Brienne, frappé de tant de coups, comme tous les grands pécheurs et pécheresses du siècle, sentit l'heure de la pénitence arrivée. Il entra en dévotion, ou plutôt crut y entrer. Sans s'interroger bien sérieusement, il pensa trouver en lui la vocation d'un chartreux; il ne fut qu'un oratorien médiocre. Il adressait au Seigneur des vers qui sont plutôt d'un écrivain folâtre que d'un chrétien convaincu, et toujours, à son capuchon de moine tintaient quelques grelots de folie. Bien vite, il effaroucha ses

bons confrères par ses allures, ses propos cavaliers ou même ses impardonnables légèretés. La méditation obligatoire du monastère lui donna encore plus d'ennui que de repos. Dans le même temps, Chapelain, esprit sage, tirait sentencieusement la morale de cette folle histoire : « Il faut demander à Dieu du sens plutôt que de l'esprit pour couler sa vie avec moins de trouble. »

Pourtant Brienne ne voyait autour de lui que les plus beaux exemples de vertu. Ses relations avaient changé avec sa vie. Les libertins et les joueurs furent remplacés par les austères Jansénistes. Mme de Longueville dont il était le filleul faisait alors sa cure de pénitence; elle l'attira dans le monde que sa pieuse mère lui avait déjà fait connaître. Néanmoins les graves solitaires n'inspiraient pas que de l'admiration à cette âme futile et lorsque, plus tard, dans ses loisirs de Saint-Lazare, il fera la revue de ses souvenirs, les pensionnaires de Port-Royal lui apparaîtront parfois comme des fantoches sympathiques et un peu ridicules. Sa piété, nous l'avons vu, se traduisait volontiers en vers. Il ne se contentait pas d'en écrire, il transformait les vers d'autrui en poésies chrétiennes ou recueillait les passages pieux chez les auteurs français. C'est ainsi qu'il publia son *Recueil de poésies chrétiennes* et diverses, dédié au prince de Conti. L'idée était de la pieuse Mme de Brienne mère; la préface de La Fontaine, les vers d'un peu tout le monde et aussi de Brienne. Quelques-uns, trop galants pour un oratorien, furent supprimés. Mais lorsque le recueil parut, en 1671, déjà depuis un certain temps, l'auteur, chassé de son ordre, s'était enfui de France.

Nous entrons ici dans la période la plus obscure de l'existence de Brienne, car elle fut la moins avouable. Il n'avait jamais apporté de dispositions très sérieuses à la piété. Le peu qu'il en avait s'envola avec son chagrin, qui fut court. L'amour des médailles, des livres et des vers sembla encore innocent; mais peu à peu reparurent les anciennes erreurs et il est probable qu'il manqua bien des fois à sa dignité de sous-diacre. En 1668, le Roi lui achète ses médailles pour 8 000 livres. A la même époque, il vend encore des peintures, entre autres un Raphaël au Roi, pour 6 000 livres et une collection d'estampes. Que d'argent pour un solitaire qui a renoncé aux joies de ce monde! Enfin une passion toute profane mit le comble à ses extravagances. Son amour de la poésie se tourna en une violente passion pour une femme de

lettres qu'il appelait sa dixième Muse. On ne se borna pas à un commerce poétique, si, comme il l'écrit à son « Iris », la nuit fut bien souvent témoin de leurs amours[1].

Voilà où mène un amour exagéré de la poésie. C'était trop pour un sous-diacre. Cette fois, il fallut bien l'exclure de l'ordre et les tribulations commencèrent.

Sur les trois années 1671, 1672 et 1673, les renseignements deviennent rares et peu clairs. Voici, en substance, ce qu'il raconte au lieutenant de police, lorsque celui-ci fit sur son état mental une enquête en 1692. Le sieur de l'Egle le fit sortir de l'Oratoire. Il alla loger dans la grande rue du Faubourg-Saint-Jacques, en face de Saint-Magloire, c'est-à-dire en face du couvent d'où il était chassé, et « comme il devait environ 800 livres à ses créanciers, il fut exécuté par un en ses meubles. » Après s'être fait soigner un ulcère à la gorge chez le chirurgien Dalancé, il alla s'installer chez les Augustins du faubourg Saint-Germain. Puis, ayant appris qu'on voulait l'arrêter, il partit pour trois ans dans les États du prince de Mecklembourg.

Mais, en contant ses pérégrinations, il oublie de nous en donner les causes. S'il se fût borné à se ruiner pour des peintures et des médailles, eût-on songé à le faire arrêter? Il faut donc croire qu'il donna à sa famille d'autres sujets d'inquiétude et l'on doit, d'après les antécédents de notre homme, présumer, parmi eux, les façons également déshonnêtes qu'il avait prises de dépenser l'argent et de s'en procurer. Les bons Jansénistes, ses anciens amis, s'attristaient de tant d'erreurs : Lancelot écrivait, le 11 janvier, à M. Périer : « Le confrère joue d'étranges comédies depuis notre retour de chez vous.... Il est maintenant dans les États du duc de Mecklembourg qu'il a surpris ici (à Paris) et dont il a tiré une somme considérable. »

Dès le début de son traité manuscrit, Brienne donne à ce duc de Mecklembourg les titres de « bienfacteur et donateur ». C'est donc bien à lui qu'il doit l'argent qui lui permit de fuir en Allemagne les poursuites de sa famille. Je ne m'arrête pas longtemps à ce personnage. On parla moins de lui que de l'ancienne duchesse de Châtillon qu'il avait épousée. Le pauvre homme était doublement ridicule par sa conduite, qui fut bizarre et par celle

1. Vers cités par Barrière et adressés à Mme Deshoulières (*Mémoires*, I, 202).

de sa femme, qui fut légère. Il vivait à la cour de France, expulsé de ses propres États, où régnait son frère, et les contemporains semblent l'avoir traité sans excès de respect.

Brienne, sur ses conseils et avec son argent, s'enfuit dans les États de Mecklembourg, chez le frère de son « bienfacteur ». Il y resta près de trois ans. Qu'y fit-il? Sans doute bien des « messéances à son ancien état », comme dit saint-Simon. Il n'y a pas de raisons pour qu'il ait cessé de piper au jeu. Il y a plusieurs probabilités pour qu'il ait poursuivi trop audacieusement la femme de son hôte. La dame succomba-t-elle? On ne sait. Un descendant prétend que c'est sur les plaintes de la duchesse que Brienne fut rappelé, par ordre de Louis XIV; Brienne prétend, au contraire, être rentré volontairement.

Quoi qu'il en soit, il était à peine installé de nouveau à Paris, dans l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, qu'une lettre de cachet l'envoie à Saint-Germain-sur-Loire pour y passer l'été. Après cette villégiature forcée, un exempt le conduit, le 28 janvier 1676, à Saint-Lazare où les frères de la mission surveillaient des enfants de correction et des faibles d'esprit. L'oiseau écervelé et vagabond était en cage.

Ce fut la retraite définitive et obligatoire. Brienne put consacrer la fin de sa vie à réfléchir sur les inconvénients de la dissipation. Or il avait trente-huit ans et mourut sexagénaire. Ceux qui le firent interner pour folie paraissent avoir exagéré les motifs. Il semble n'avoir péché que par une futilité trop continue dans les idées et une légèreté déplorable dans la conduite. Son humeur, qui lui avait tant nui, lui servit enfin et sa gaîté naturelle fut assez vivace pour résister à vingt ans de détention.

Comment occupa-t-il ces longues années? Il écrivit. La liste des sujets qu'il a traités est longue. Tout ce qu'il avait vu, tout ce qui l'avait intéressé, durant sa vie mondaine, lui fournit une matière. Considérations sur la poésie, sur la politique, sur la religion, sur la curiosité; souvenirs de toutes sortes sur Mazarin, Anne d'Autriche, Louis XIV, sur les solitaires de Port-Royal; aventures plus intimes : tout ce passé glorieux ou lamentable, triste ou gai, mais amusant comme un roman d'aventures, était resté dans sa mémoire et j'imagine que Brienne, fouillant dans les tiroirs où sont entassées les vieilles choses, dut parfois bien rire tout seul à quelque souvenir plus gai que les autres. Et tandis que le grand

siècle développait son histoire majestueuse comme les Gobelins de Le Brun, Brienne s'égayait beaucoup lorsqu'il se rappelait tout ce qu'il avait vu en passant derrière la tapisserie.

Aussi, malgré sa chute irrémédiable, cet homme était trop attrayant pour être abandonné de tous. Il était en correspondance avec Ménage, avec Perrault. De plus, il trouvait à Saint-Lazare d'autres confrères que des aliénés vulgaires. Il y rencontra ce pauvre abbé Cassagne qu'un vers de Boileau avait rendu hypocondre. C'est en discutant un jour avec lui, sur le jansénisme, que Brienne, exaspéré, lui donna un coup de pincettes. L'abbé trop sensible mourut, dit-on, de cette injure.[1] Est-ce donc ce coup de pincettes qui valut à Brienne l'amitié de Boileau? Une lettre de ce dernier prouve qu'ils étaient en relations et se traitaient avec amitié. Mais Boileau aimait la conversation de Brienne et redoutait la lecture de ses vers : « Voulez vous que je vous parle franchement : c'est cette raison en partie qui a suspendu l'ardeur que j'avais de vous voir et de jouir de votre agréable conversation, parce que je sentais bien qu'il la faudrait acheter par une longue audience de vers très beaux sans doute, mais dont je ne me soucie point[2]. »

Mais bien qu'il trouvât mille ressources pour distraire sa détention, Brienne souffrait de vivre continuellement avec des enfants de correction et des pauvres d'esprit. Ses accès de folie, s'il en eut de véritables, étaient passés depuis longtemps; quant à ses fautes, il ne pouvait guère les recommencer : l'âge calmait peu à peu la fougue de la jeunesse. Aussi la détention à Saint-Lazare devenait-elle inhumaine pour un homme qui, dans son repentir, présentait toutes les garanties de sincérité. Brienne demandait à être jugé sur la situation présente de son esprit et non sur ses fautes passées. Les frasques d'autrefois avaient créé tant de prévention contre lui que les démarches rencontraient de grandes difficultés. Pourtant, Pontchartrain voulut faire quelque chose en sa faveur. Il envoya le lieutenant civil Le Camus pour opérer une enquête auprès du malheureux. Le rapport fut tout à fait en faveur de Brienne «... J'ay parlé fort longtemps avec M. de Brienne que j'ay trouvé de très bon sens et d'une conversa-

1. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, II, 55.
2. Boileau, édit. Gidel, lettre I (sans date).

tion fort aisée;... j'ay été mesme surpris de le voir si raisonnable... Il demande à Sa Majesté des choses qui semblent très raisonnables. » Il voulait être séparé des correctionnaires et des fous, obtenir « une honnête liberté » et l'usufruit de sa bibliothèque. Ces « choses raisonnables » ne s'obtinrent pas sans peine. Ses enfants n'étaient pas tous d'accord pour vouloir sa liberté. Brienne s'affolait de ces retards : « Je vous supplie, Monseigneur, écrivait-il à Pontchartrain, les larmes aux yeux, de détourner par votre charité dont j'ay déjà reçu tant de preuves, l'orage nouveau dont je suis menacé. » Enfin, il eut gain de cause. Sa joie découvre sa bonté : « Les chaînes de la charité sont beaucoup plus fortes que ne le sont les barreaux et les verrous. Je resterai avec joye dans le logement qu'on m'accordera jusqu'à ce que j'ay entièrement effacé, par ma bonne conduite, toutes les mauvaises impressions qu'on a tâché de donner de moy à Sa Majesté. »

Brienne resta encore trois années « aux soins de MM. de Saint-Lazare ». Moreri, qui semble l'avoir connu, nous dit seulement qu'il se retira, en 1695, dans l'abbaye de saint-Séverin, à Château-Landon. Il coula ses dernières années dans cette fraîche et paisible nature et y mourut le 16 avril 1698.

Telle fut, dans son ensemble, la vie de cet homme. Elle réunit dans une même existence — agitée et diverse il est vrai — les goûts et les modes les plus contradictoires de son temps. Manie des vers, pédantisme d'humaniste et turlupinage de petit-maître, libertinage et dévotion, scandales d'aujourd'hui, pénitences de demain et, au milieu de tant d'aventures qui emplissent tout l'intervalle de la friponnerie à la contrition, toujours une passion constante, effrénée, extravagante, des choses de la littérature et des arts : voilà certes une vie à laquelle manque l'unité majestueuse tant aimée du siècle, mais qui n'en représente que mieux toutes les faces de cette société, même les moins avantageuses. Ce que nous devons surtout retenir ici, c'est que la « curiosité » fut l'objet des plus fidèles amours de Brienne. C'est à ce titre qu'il nous intéresse et c'est uniquement ce côté de l'homme que nous montre le manuscrit de la Nationale.

LES CURIEUX

II

Il n'est pas difficile de prouver que ce manuscrit 16 986 doit être enlevé au problématique personnage que suppose le catalogue pour être rendu à son véritable auteur, Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne.

Ce manuscrit fait partie d'un ensemble recueilli des ruines de l'abbaye de Saint-Germains-des-Prés, après l'incendie de 1792. Je n'ai pas à dire comment il est entré dans les archives de ce monastère ; il me suffit de prouver que l'on ne saurait lui donner une autre attribution que celle proposée ici.

Le titre est le suivant : *Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux, avec un traité de la peinture composé par M. L. H. de L. C. de Bx. reclus.*

Le catalogue complète le nom de la façon suivante : « L. H. de la Chambre, de Bayeux, reclus. » Nulle part je n'ai trouvé trace de la Chambre de Bayeux. Il est probable que celui qui a proposé cette attribution, ayant lu les premières lignes de ce discours, a été frappé du nom de « l'abbé de la Chambre, curé de Saint-Barthélemy à Paris », pour lequel notre auteur dit avoir écrit, vingt-cinq ans auparavant, un *Traité de la Curiosité*. On s'explique moins la hardiesse avec laquelle il a complété Bx. en Bayeux. Pourquoi Bayeux plutôt que Bordeaux ou que Bagneux?

En réalité, il suffit de lire quelques lignes de ce traité pour s'apercevoir que tous les renseignements qu'il fournit sur son auteur convergent vers un même personnage, celui dont nous venons d'esquisser la biographie.

Voici ce début : « Je composoy à plume courante, il y a environ vingt-cinq années, un *Traité de la Curiosité*, à la prière de feu M. l'abbé de la Chambre, curé de saint Barthélemy à Paris. Il le montra à M. l'abbé de Villeloin qui en laissa courir des copies. Ce n'étoit qu'une ébauche très imparfaite qui ne me coûta qu'une ou deux matinées de travail. Ce petit traité ne laissa pas de faire du bruit dans le monde et parmy les curieux de peintures et de médailles, dont j'avais parlé en expert. Je fus obligé de le dédier à S. A. S. le duc de Mecklembourg-Seuwrin, Christian-Louis,

mon bienfacteur et donateur. Il est mort et je vis. J'en suis très fasché.

J'ay cent fois plus de peine à vivre
Que je n'en aurais à mourir.

« Cependant il faut user du peu de vie qui me reste : c'est bien assez et pourvu que j'en fasse bon usage, je ne me repentiroy pas à la mort d'avoir vescu plus que je ne voulais et sans doute trop longtemps par raport à mes disgrâces et aux malheurs de ma vie toujours traversée de mille contretemps qui auroient démonté cent têtes meilleures que la mienne. Or Dieu sur tout et bon courage : c'est ma devise! Venons à notre sujet. »

Nous pouvons déjà retenir de ces quelques lignes que notre auteur fut un ami et un obligé du duc de Mecklembourg-Schwerin. Or il semble bien que Brienne ait été fort redevable à ce duc puisqu'il reçut de lui les moyens de fuir et un lieu de retraite.

Plus loin, il parle d'un M. Blondel qui fut son gouverneur; il le désigne encore une fois en disant qu'il est « maître de mathématiques de Monseigneur » et qu'il fut « son gouverneur ». Or nous avons vu que le jeune Brienne, lorsqu'il partit pour son voyage dans les pays du Nord, était accompagné du mathématicien Blondel, le même qui devait être plus tard le maître du grand Dauphin, un des savants les plus considérables de l'Académie des Sciences.

De plus, si l'on consulte la *Pinacotheca Lomeniana*, dans laquelle Brienne décrivait, en 1662, sa collection de tableaux, en un latin rempli d'élégances empruntées au Thesaurus, il est aisé de voir que toutes les œuvres que l'auteur du manuscrit dit avoir possédées sont précisément les Raphaël, les Titien, les Véronèse, les Van Dyck, les Poussin, les Le Brun que « Ludovicus Henricus Lomenius, Briennæ comes » avait décrites en prose et en vers latins. Nous verrons plus loin tout ce que Brienne nous apprend de l'histoire de ces tableaux qui, pour la plupart, sont aujourd'hui conservés au musée du Louvre.

Bien plus, il est remarquable qu'une pièce de vers français, détestables d'ailleurs, qui figure dans le groupe des pièces manuscrites, n'est qu'une paraphrase développée des vers latins qui terminent sa *Pinacotheca Lomeniana*. On y retrouve les

mêmes idées, les mêmes plaisanteries et des platitudes presque identiques, malgré la différence des langues. On y retrouve les compliments à l'ami Huyghens Zuylichem rattachés de la même façon à l'éloge de Le Brun et quantité de mauvais vers français qui traduisent des vers latins passables.

Or nous savons que Brienne, après avoir, dans sa jeunesse, pillé les poètes anciens, se mit, sur le tard, à l'école du « Parnasse françois » dont il ne fut jamais un brillant élève.

Après des coïncidences aussi évidentes, je crois inutile d'ajouter des preuves morales tirées du caractère général de l'auteur du manuscrit. On verra par la suite combien les sentiments sont, comme les faits, d'accord pour proposer à nos recherches toujours ce même nom, Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne.

Reste donc à fixer la date de ce traité. Deux renseignements placés dès le début du manuscrit nous permettent de le faire, au moins approximativement. D'abord, l'auteur déclare que son ami, le duc de Mecklembourg, vient de mourir. Or cette mort est de 1692. Le *Discours* est donc postérieur à cette date. De plus. Brienne affirme qu'il y a « environ vingt-cinq années » il composa un traité de la curiosité, à la prière de feu M. l'abbé de la Chambre. Si nous nous fions à la mémoire de Brienne — et nous verrons dans la suite combien cette mémoire est exacte — et si nous nous reportons de vingt-cinq années dans la vie de notre auteur, nous voyons qu'il nous est impossible de placer après 1670 la composition de ce petit traité. A cette date, en effet, a lieu la fugue définitive qui brouille Brienne avec ses amis et le chasse dans les États du duc de Mecklembourg. La demande de l'abbé de la Chambre à laquelle il est fait allusion ne saurait donc être postérieure à 1670 et notre manuscrit, par suite, ne doit pas avoir été écrit après 1695. Bien mieux, lorsque Brienne nous dit qu'après avoir écrit sur la « curiosité » pour obéir à l'abbé de la Chambre, il fut « obligé » de dédier cet ouvrage au duc de Mecklembourg « son bienfacteur », ne faut-il pas entendre par ce bienfait l'assistance hospitalière que celui-ci lui offrit, à la fin de 1670 ou au commencement de 1671, lorsque Brienne fuyait une arrestation imminente? Ce sont là des suppositions au moins très vraisemblables. Notre traité ne saurait donc être postérieur à 1695 ni antérieur à 1692. C'est entre ces deux dates qu'il faut placer la

composition de ce petit *Discours*. Or, à cette époque, nous le savons par les rapports du lieutenant civil Le Camus, Brienne, tout en continuant à habiter au moins provisoirement à Saint-Lazare dont il devenait le pensionnaire libre après en avoir été le prisonnier, avait fini par obtenir l'usufruit de sa bibliothèque « parce qu'il n'avoit de plaisir que celui de l'estude ». Il est, en effet, évident par le manuscrit que, à ce moment, Brienne a des livres à sa disposition, puisque son traité se borne, le plus souvent, à commenter Dufresnoy, de Piles et Félibien. Il est cependant remarquable qu'il se plaint, à un certain moment, qu'on lui ait ôté son Félibien. Il est probable qu'on voulait obliger à se reposer ce malade de soixante ans qui avait la passion d'écrire au point de remplir cent-trente six pages en deux ou trois jours. Il appelait une telle intempérance « des excès philosophiques. »

L'intérêt littéraire de ce traité est absolument nul. Il est écrit avec une extrême rapidité; le style a le désordre, mais aussi parfois le mouvement de la langue parlée. Brienne, avec son intelligence alerte, était aussi incapable de réfléchir sérieusement que de composer avec méthode. Il n'est pas de ceux qu'on lit pour eux-mêmes. Il est de la catégorie non moins intéressante des écrivains qui ont beaucoup de souvenirs et qui ne peuvent retenir leur plume. Il est bon qu'il y ait ainsi quelques bavards pour amuser et aider les historiens.

Déjà les contemporains ne dédaignaient point de venir auprès du comte de Brienne vieilli lui demander de raconter ses souvenirs. Et le pauvre reclus, qui n'avait plus guère d'autres distractions, ne se faisait pas prier bien longtemps. Les fragments de manuscrits conservés laissent supposer qu'ils représentent seulement une part très faible de sa production intempérante; et parmi ces fragments, il en est qui prouvent que cette production a été souvent provoquée par des amis. Ainsi une pièce de vers — description de tableaux — se termine par : fin de la description de mon cabinet et de la troisième lettre à M. P***. Après quoi figure une lettre d'une belle écriture : réponse de M. P*** à la lettre troisième de M. de B***. Puis apparaît une quatrième lettre de M. de B*** à M. P***. Il y a donc eu correspondance suivie entre M. de Brienne et M. P***. Quel est ce M. P***? C'est Charles Perrault, de l'Académie française, le secrétaire de Colbert, l'ami de Le Brun et de Félibien. Voici cette page inédite de l'auteur des contes de

fées. « Certes, Monsieur, si vous allez toujours ainsi en augmentant, vous ferez un volume de la grosseur des lettres de Costar et de Voiture et les entretiens de B*** et de P*** vaudront mieux que les leurs. Tout le monde est content de votre troisième lettre et il n'y a pas jusqu'à M. Le Brun qui ne vous rende par ma plume mille et mille actions de grâces. Vous l'avez comblé de louanges; et avez pour le coup vérifié en luy le proverbe qui dit : *qui aime bien châtie* et encore : *vos mespris vous servent de louanges* : et à luy aussi. M. Félibien de son costé devint votre *Paranymphe* et il n'y eut pas jusqu'à M. Mignard qui n'ait voulu avoir une copie de votre ingénieuse satire contre luy. On convient qu'il est un peu avantageux que vous disiez du mal des gens pour en dire après tant de bien : et à ce compte je voudrais qu'il vous prist envie de fronder mes ouvrages de prose et de vers seulement pour avoir le plaisir de voir comment ensuite vous vous y prendriez pour dire du bien d'une chose qui vaut si peu. On attend vos deux dernières lettres avec d'autant plus d'impatience, surtout la dernière de votre première partie, que ce sera dans celle-là qu'on doit voir l'éloge de M. Mignard. Car pour ce qui est des Carraches et de leurs disciples vous en avez déjà tant parlé et en de si bons termes qu'on doute que vous puissiez rien adjouter à ce que vous en avez dit. On vous prie seulement (et cet on là c'est M. de Piles et moy) de vous mander votre sentiment de la petite Vierge de Raphaël que l'on pouvait croire estre l'original de celle que vous avez vendue au Roy avant qu'on ait vu les fortes preuves que vous apporté du contraire dans une seconde lettre. On voudrait même qu'il vous prist envie de vouloir faire les portraits des *curieux* de Tableaux de votre connaissance; mais on n'ose vous demander cette grâce parce qu'on craint de vous causer de la fatigue; en un temps où vous avez plus besoin de repos et de joye que d'autre chose. Au reste, monsieur, je vous suis en mon particulier si obligé de toutes vos bontés que je n'ay point de paroles pour vous en témoigner ma reconnaissance. Et tout ce que je puis vous dire de meilleur sur ce sujet (ce qui sans doute vaudra mieux qu'un méchant compliment) c'est que je vais me joindre avec tous vos amis pour demander votre liberté aux ministres et devenir le promoteur de cette liberté que nous souhaitons peut-être plus que vous ne la souhaitez vous-même; en un lieu où vous employez si bien votre

temps. Je suis avec un très profond respect : et une véritable estime Monsieur, Votre très humble et très obligé serviteur.

Charles P*** de l'A. F. »

Cette signature qui doit se compléter ainsi : Charles Perrault, de l'Académie française, nous montre l'ami de Le Brun et de Félibien en coquetterie épistolaire avec notre ancien ministre en cage. Cette lettre est antérieure à 1690 puisque Le Brun y est encore nommé ; elle doit se placer même avant la mort de Colbert (1683) car le crédit de Perrault cessa du jour où mourut son protecteur et il parle en homme qui est encore en crédit auprès des ministres. Peut-être Charles Perrault demande-t-il à Brienne des renseignements sur le monde et sur la vie des arts au XVIIe siècle, pour aider à la documentation de Félibien qui rédigeait alors ses *Entretiens sur les plus fameux peintres*. Mais il est, en même temps, impossible de ne pas sentir le ton légèrement ironique dont Perrault accueille les interminables lettres de son correspondant. L'intempérance de Brienne étonne cet écrivain mesuré et l'on dirait que Perrault craint, en demandant une réponse, de provoquer une rupture de digue. Boileau, qui avait souffert des incontinences de ce polygraphe forcené et spécialement de sa déplorable facilité à rimer, y répondait avec la bonne grâce d'Alceste écoutant le sonnet d'Oronte. Perrault est mieux élevé ; mais surtout ce n'est pas de poésie qu'il s'entretient avec Brienne, mais de peinture, et il se trouve que cet ancien « curieux» a beaucoup vu, beaucoup retenu et que les historiographes qui travaillent à ce moment à la gloire du siècle peuvent beaucoup apprendre en écoutant ses souvenirs. Perrault et, sans doute, Félibien et de Piles, ses amis, seraient très heureux de connaître ce monde si original des curieux auquel Brienne avait été mêlé. On feuilletait donc le vieillard ; mais quand on entr'ouvrait l'écluse, le flot jaillissait incoercible.

C'est pour les mêmes raisons que Perrault que nous allons écouter le bavardage du vieux Brienne.

III

Bien que ce traité sans ambition ne soit guère qu'un commentaire des œuvres critiques de l'époque sur la peinture (Dufresnoy, son traducteur de Piles, Félibien), les remarques de Brienne,

« bonnes ou mauvaises, apprendront toujours, selon sa propre expression, quelque chose aux ignorans et aux Savans mesmes. » En effet, elles contiennent des détails inédits sur l'histoire d'œuvres illustres, sur la vie des amateurs contemporains, sur le goût du temps ; ces révélations ont leur prix puisqu'elles viennent d'un homme qui a possédé des chefs-d'œuvre et qui fut un des collectionneurs les plus avertis du XVIIe siècle.



XXIII. RAPHAËL — Sainte Famille (fragment

Recueillons d'abord les renseignements que Brienne nous donne sur les tableaux qui sont aujourd'hui au musée du Louvre. *Ab Jove principium.* Commençons par la *Sainte Famille* de Raphaël, le n° 1499 du Louvre, dont Brienne a fait dans sa *Pinacotheca* une description spécialement enthousiaste. Parmi beaucoup d'autres mérites, il trouve dans ce panneau les vertus évangélisantes d'un éloquent sermon : de telles images relèvent, dit-il, l'humaine faiblesse : *humanam imbecillitatem his pietatis adminiculis excitari.* Cette œuvre, pourtant, prêcha longtemps dans le désert. La famille Gouffier, à qui elle appartint, connut de pitoyables chrétiens avant le duc de Roannès, et, si l'on s'en rapporte à Tallemant des Réaux, la petite *Madone* a probablement souffert d'étranges voisinages[1]. Elle ne suffit pas non plus à soutenir « l'humaine faiblesse » de notre Brienne.

« Or, pour en [de Raphaël] parler savamment et dignement, il faut en avoir beaucoup vu et les avoir étudiés avec soin. Or, comme j'ay [eu] de nombreux tableaux de lui ou de ses principaux élèves, sçavoir de J. Romain, de Polidor et de Perin del Vague et de plus, que le plus beau tableau de ce grand maistre a

1. *Hist.*, VIII, 375.

esté longtemps à moy, je veux dire l'incomparable et pour ainsi dire l'adorable Vierge que Félibien et feu M. Lebrun, premier peintre du Roy, ont toujours soutenu avoir esté exécutée par Jules Romain, contre l'opinion de M. Passart[1], de M. Mignard le Romain et l'Avignonnais, de M. Hérault[2] aussy peintre de S. M., du duc de Liancourt, du marquis de Hauterive, dont les yeux valent bien en fait de tableaux, ceux d'un autre; de feu M. de la Vrillère; de Forest[3], de Picard, marchands de tableaux; de M. de Richaumont, beau-père de M. Blondel, qui a été mon gouverneur, de Michelin le Romain[4] qui a fait toutes les copies, qui sont en France, de ce divin tableau et enfin de Bernard[5] qui en fit pour moi une copie à *guasso*, qu'on m'a volée, et tant d'autres; je puis parler comme sçavant et très bien instruit de tout ce qui regarde la manière de peindre de Raphaël. Je le puis d'autant plus que je l'ay étudié à fonds et que je suis le premier dont les yeux se sont apperceus que Jules Romain pouvait bien avoir peint la sainte Elizabet et le petit saint Jean de ce beau tableau; mais, pour l'enfant Jésus et sa sainte mère, si ces deux figures ne sont toutes de la main de Raphaël, il n'y a aucun tableau à Rome qu'on puisse dire estre de luy. Le petit tableau dont je parle et dont M. Félibien a fait l'histoire très fidèlement à la page 293 de son premier volume des Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres est tout aussy bien de Raphaël que le saint Michel du Roy et la sainte Famille qu'a aussy S. M. et bien plus certainement de luy que n'en est le tableau de pareille grandeur et du mesme sujet que M. de Fontenay Mareuil alors ambassadeur à Rome adressa par le cardinal Mazarin et que le duc, à qui il a fait prendre son nom avec sa nièce, possède encore.

« On a beau nous alléguer le sentiment et la prétendue découverte du chevalier del Pozzo, il avoit intérêt de parler ainsy pour faire acheter ce tableau plus cher au cardinal et de plus il n'avoit jamais vu le pareil pour le dessin, mais fort différent pour la

1. Passart. Un curieux de marque que nous retrouverons.
2. Hérault. Reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 25 janvier 1670.
3. Elève de Mole, peintre paysagiste et marchand de tableaux. Il fut le beau-père de Largillière.
4. Reçu à l'Académie le 7 août 1660. Exclu en 1681 comme protestant.
5. S'agit-il de Nicasius Beernaert, l'animalier, ou plutôt de Samuel Bernard, peintre protestant qui eut des difficultés à l'Académie à la révocation de l'Édit de Nantes?

couleur qui étoit alors en France depuis le règne de François I[er] dans la maison de la Bourdaisière; car ce rare et excellent morceau de peinture avoit esté longtemps dans la famille de Boissy, à qui Adrien Gouffier, cardinal de Boissy et connu sous le nom du cardinal de la Bourdaisière, pour qui Raphaël l'avoit fait ou fait faire, avec tant de soin, l'avoit laissé en mourant. « On dit, rapporte M. Félibien, que ce fut un présent que « Raphaël fit à ce cardinal en reconnaissance des bons offices « qu'il luy avoit rendus auprès de François I[er] lorsque Léon X « l'envoya légat en France après qu'il l'eut fait cardinal en 1519. » Quoi qu'il en soit, ce cardinal le gardoit chèrement et Raphaël lui mesme avoit pris soin qu'il fut bien conservé; car il est couvert d'un petit volet (ou couvercle de bois à coulisse) peint et orné d'une manière aussi agréable que sçavante [1]. Or ce couvercle qui est certainement de la main de Polidor en blanc et noir, sur le dessein de Raphaël, et le paysage que je croy de Jean d'Udine, comme il se peut bien faire que la sainte Elizabeth et le petit saint Jean soient de Jules Romain, toutes ces circonstances qui se rencontrent dans ce seul tableau font voir que Raphaël a peint très certainement l'Enfant Jésus et la Vierge.... Cela supposé voyons maintenant qui a mieux raisonné de M. Lebrun ou de moy. M. Félibien dit après luy que la Vierge qui a esté au cardinal Mazarin est l'original que Raphaël avait commencé et sur lequel celuy d'Adrien Gouffier, cardinal de Boissy et de la Bourdaisière avoit esté copié par Jules Romain (quelle vision!)... « Mais, ce « que j'ay sçu depuis, adjoute mon auteur, c'est que Raphaël, sur « les derniers temps de sa vie (qui fut courte) était accablé « d'ouvrage, faisoit ce que beaucoup d'autres peintres pratiquent « souvent [2], qui est d'arrester un dessein fort correct, de le « donner à ses élèves pour le peindre [3] et lorsqu'ils ont fini

1. Ce renseignement est à retenir. Félibien, et Mariette après lui, laissent à entendre que ce tableau de Raphaël avait été couvert d'un volet et les dimensions d'un autre tableau (Louvre, n° 1510) faisaient présumer qu'il avait servi de couvercle au premier. Brienne apporte ici une présomption de plus. Ce petit panneau, qui représente *L'Abondance*, est en effet peint en camaïeu, en blanc et noir, comme dit notre auteur.

2. Brienne met ici une parenthèse : « M. Lebrun surtout, dont est cette belle observation qu'il m'a faite à moi-mesme au sujet du tableau dont il s'agit et dont il rompoit la teste à tout le monde pour excuser sa paresse et son incapacité: » La vivacité du langage montre combien le collectionneur a été touché dans son amour-propre.

3. « Cela est bien commode pour un paresseux. » (Parenthèse de Brienne.)

« autant qu'ils ont pu, ils le retouchent eux-mêmes et en font un « ouvrage qui passe pour estre de leur main. Il en a esté ainsy « dans cette rencontre.... Raphaël a dessiné ces deux tableaux et « les a fait peindre par deux de ses élèves. Mais ayant eu plus « d'inclination à finir celuy qui est dans le cabinet du Roy, il « l'acheva entièrement et laissa l'autre imparfait. » On ne peut cacher longtemps la vérité! C'est donc Raphaël qui a achevé le Tableau dont j'ay fait présent au Roy. »

Et comme une idée en appelle facilement une autre dans l'esprit de Brienne, il se met sur-le-champ à nous raconter comment ce tableau est passé de sa collection dans le cabinet du Roi : « Tableau dont j'ay fait présent au Roy, puisque j'en refusoi de l'ambassadeur d'Angleterre 20 mille livres, lorsque M. Colbert m'en fit apporter seulement 6 000 par M. Dumetz, présentement président de la chambre des comptes et alors garde du trésor royal[1]; il m'en fit, dis-je, apporter à Saint-Magloire où je logeais 6 000 l. comme j'ay dit, quoiqu'il me coutast du duc de Roannes 6 775 l. et encore 600 l. que je rendis à Sylvestre pour retirer [?] de luy le couvercle peint de la main de Polidor ou peut-être de Jean d'Udine qui certainement a fait le païsage... De plus la bordure que j'y fis faire me coutoit 300 l., ainsy toutes ces sommes jointes ensemble font celle de { 300 6 775 600 } 7 675 à quoy me revenoit ma Vierge de Raphaël; et tout aussy bien de lui qu'est le saint Michel de la couronne et la Sainte Famille dont le feu roy refusa 60 000 l. du duc de Buckinkan, de mesme que Mme de Boissy refusa 14 000 l. de son tableau, dont [que?] feu Vignon luy porta pour le duc de Liancourt et comme j'ay manqué de prendre de l'ambassadeur d'Angleterre 20 000 l. de ce bijou, devenu meuble de la couronne aussy bien que ses camarades. »

Et Brienne, de plus en plus emporté, poursuit ses contradicteurs : « Je dis encore et je conclus de tout cecy que, de l'aveu même de Félibien, Raphaël a achevé cette belle Vierge que M. Le Brun, son oracle, prétendoit n'estre que de Jules Romain. Donc, et qui oseroit me démentir, la Vierge du Roy est l'original que Raphaël a ébauché et fini. Donc l'autre [celle de Fontenay-

1. Et, depuis le 30 décembre 1663, à titre de « bienfaiteur de l'Académie à un degré très considérable », membre *honoraire amateur*.

Mareuil, puis de Mazarin] n'est qu'une ébauche fort noire et assez imparfaite de ses moindres élèves. Donc Lebrun et son singe Félibien[1] se sont trompés. Donc M. Passard et Mignard avoient raison. Donc je n'ay pas tort; et j'ay gain de cause à pur et à plein : et tous ceux qui diront le contraire méritent d'être condamnés à l'amende et aux dépens[2]. » Si Brienne insiste tant sur cette question, c'est sans doute que son amour propre de collectionneur est engagé, mais c'est aussi parce qu'il lui faut prouver combien la *Pinacothèque Loménienne* a contribué à l'enrichissement des galeries royales. Or à ce moment il est misérable et il attend beaucoup des faveurs du roi, d'où la conclusion : « Donc enfin, et c'est la dernière conséquence que je tire des prémisses que j'ay suffisamment établie : je puis dire sans mensonge que j'ay fait présent à sa majesté du plus beau tableau qu'il ait et qui soit au monde, puisque en ayant refusé 20 000 livres, je n'en ai touché que deux mille écus et qu'à ce prix, je fais le profit à son superbe cabinet de la somme 1 675 ₶, somme à la vérité qui n'est rien pour ce grand monarque, mais qui ne laisse pas d'estre très considérable pour moy, qui n'ay plus rien du tout, que le simple nécessaire et qui ne me trouve plus en état de faire de tels présents au plus puissant prince de l'Europe. »

Sans doute, ce plaidoyer en faveur de l'authenticité d'un Raphaël, peut, malgré sa chaleur, ne pas nous paraître très convaincant. Brienne se borne à nous affirmer sa conviction et à l'appuyer du jugement des grands peintres et des plus fameux amateurs de son temps — sauf Lebrun et son « singe Félibien ». S'il ne nous apprend pas vraiment par qui fut exécuté ce petit tableau, au moins nous permet-il de remonter dans son histoire jusqu'au moment où il sortit de l'atelier de Raphaël; quant à la question plus difficile de savoir quelles mains le peignirent, personne ne pourrait donner autre chose qu'un senti-

1. Brienne oublie une autre raison que Félibien avait de prendre le parti de la *Vierge* apportée par Fontenay-Mareuil. Il avait été attaché à la personne de Fontenay-Mareuil pendant son ambassade auprès d'Innocent. Cf. introd. aux *Entretiens*.

2. Dans un fragment de lettre, adjoint au traité manuscrit, Brienne, en réponse à une lettre de Ch. Perrault, apprécie ainsi la *Vierge* rivale : « La peinture du tableau de Raphaël dont il s'agit, n'est qu'une ébauche fort peu avancée. Elle est d'une noirceur à faire peur et l'on peut dire de cette Vierge-là *nigra sum*, mais non pas *sed formosa*. Je croy qu'elle est de la main de Perin del Vague. Encore est-ce lui faire trop d'honneur, non à la Vierge à qui on n'en peut trop rendre, mais au tableau qui ne mérite pas qu'on luy en rende. »

ment. Celui de Brienne, après tout, qui rappelle beaucoup celui de Félibien ne semble pas déraisonnable. Qu'on en juge devant le tableau. La figure de la Vierge est d'une grâce charmante, mais les chairs sont lourdes et les ombres manquent de transparence; ces caractères se retrouvent dans toutes les peintures qui datent du temps où les élèves de Raphaël collaboraient avec le maître, et Brienne ne me paraît pas aveuglé par son amour-propre d'ancien possesseur lorsqu'il estime que la Vierge est tout aussi bien de Raphaël que la *Sainte Famille* de François Ier ou le *Saint Michel terrassant le démon.*

Mais, quoi qu'en dise Brienne, Le Brun et Félibien n'ont pas été seuls à soutenir que cette *Sainte Famille* était une œuvre collective de l'atelier de Raphaël. Les peintres de l'Académie ont admis cette collaboration des élèves avec le maître comme une vérité qui ne se discute pas. Ph. de Champaigne fit, le 2 mars 1669, une analyse du tableau acheté à Brienne. Sans doute, il loue les figures, « qui forment un ensemble très parfait et très agréable ». Il voit « éclater dans le visage de la Vierge une joie amoureuse et pleine de tendresse. Sa figure est très gracieuse »... Il ne trouve que des éloges pour les figures du « petit Christ », de sainte Élisabeth et de saint Jean. Mais il s'en faut qu'il nie la collaboration des élèves de Raphaël. Pour le paysage, « les arbres qui sortent au-dessus de cette muraille semblent être éclairés d'un autre jour que celui qui règne dans le tableau; mais cette faute doit être imputée au paysagiste, qui n'est pas entré avec assez de jugement dans l'intention du Maître ». Nous avons vu que Brienne lui-même ne croyait pas que le paysage fût l'œuvre de Raphaël. Mais Champaigne va plus loin et relève des fautes de dessin dans le groupe de la Vierge et de Jésus. Il reproche à la figure de l'Enfant de n'être pas sur le même plan pour la partie supérieure et pour la partie inférieure de son corps. Ses pieds sont en avant de la Vierge : le haut de son corps s'appuie pourtant sur la jambe de sa mère. Et il explique ces défauts par la jalousie malveillante de Jules Romain : « Il se peut faire qu'il les a commis par malice, afin qu'on les attribuât à Raphaël, auteur du dessin, pour en diminuer la gloire et l'excellence. » Ainsi Champaigne trouve des raisons précises pour enlever cette peinture à Raphaël. Brienne n'a pas connu cette démonstration; sinon il aurait sans doute demandé à Champaigne si ce n'était pas parce qu'il croyait cette

peinture de Jules Romain qu'il lui trouvait des défauts, et si, la croyant de Raphaël, il eût osé élever sur elle la moindre critique.

Nous savions déjà, par la description latine, que Brienne avait possédé des Titien. Mais Bonnaffé, qui l'a rééditée, avait négligé de rapprocher du n° 1580 du Louvre le petit tableau ainsi décrit par Brienne : « *Occurrit celeberrimi Titïani Diva, quae in nemoroso avio, cum sacra familia secessu fruitur : nullus Pictorum umbram et lucem felicius dispensavit* ». Sans doute c'est là une description bien sommaire dans son élégance. Mais le manuscrit est plus précis : « Le plus beau tableau de Titien que j'ay eu est une Vierge, copiée par Wandeick de la manière du monde la plus charmante. La mère était assise dans un païsage merveilleux et l'enfant Jésus, âgé d'environ cinq ou six ans, y estoit avec le petit saint Jean qui tenoit un petit agneau. Rien de plus achevé, ni de mieux imaginé. Je l'avois acheté de M. Jabach 1 500 ₶ et il l'a reprise de moy pour le même prix. » Si nous nous rappelons que la collection Jabach tout entière fut achetée par le Roi, il nous paraîtra naturel de rechercher le tableau dont parle Brienne parmi ceux du Louvre qui répondent à la description qu'il en donne. Or il y a deux *Saintes Familles* de Titien où « un petit saint Jean tient un petit agneau ». Ce sont les n°s 1 579 et 1 580, qui voisinent aujourd'hui dans la Grande Galerie. Mais il ne peut y avoir de doute : les deux descriptions de Brienne ne s'appliquent parfaitement qu'à la plus petite des deux peintures, le n° 1580. Cette solitude boisée (*nemoroso avio*), ce « païsage merveilleux », nous ne les trouvons guère dans la toile 1579 où le paysage tient moins de place qu'un édifice auquel la Vierge est appuyée. Il est bien dans l'autre tableau. De qui n'a-t-il pas arrêté le regard par la douceur et la force de son harmonie? Sous un ciel vert, à l'horizon stratifié de lueurs orangées, dans un paysage de grasses prairies et de bocages épais, quatre petits personnages, groupés vers la gauche, attirent l'attention par les couleurs vives des vêtements et des chairs. Vêtue d'un large manteau bleu et d'une robe écarlate, une Vierge placide tend vers un petit saint Jean un *bambino* lumineux et doré. L'intérêt de la scène est tout entier dans la gaieté de ces teintes claires jouant dans la pénombre lourde et chaude du paysage. Il n'y a peut-être pas là matière à un rêve mystique; mais certainement un régal exquis, tel que peut en offrir une œuvre d'une harmonie

parfaite et d'une simplicité sans prétention. Brienne était d'un sensualisme trop raffiné pour ne pas jouir de ce charme : « *Nullus pictorum umbram et lumen felicius dispensavit* », dit-il de Titien.

« Personne, continue-t-il, n'a eu de plus beaux tableaux de Paul Véronèse que moy. » Dans sa description latine de 1662, il en mentionne trois; une *Sainte Famille*, un *Mariage mystique de sainte Catherine*, un *Christ ressuscitant la fille de Jaïre*. Tous les trois sont au Louvre. Dans le traité manuscrit, Brienne n'a plus gardé le souvenir que de la première de ces œuvres : « une Vierge que j'avois et que Jabach eut de moy. C'estoit de la miniature à huile! il y avoit un moine bénédictin à genoux devant l'enfant Jésus que tenoit la mère de Dieu et de l'autre un saint Georges debout avec ses armes et sa lance. Je l'achetoi 3000 ₶ du duc de Liancourt. Le commandeur de Hautefeuille estima son prix à 30000 ₶ au moins [1]. » Et l'on comprend l'enthousiasme de Brienne et de Hautefeuille. Cette petite toile est d'un charme précieux. Elle résume les effets chers à Véronèse et scintille comme une châsse. Devant une tenture noire brochée de grandes fleurs d'or, une Vierge, vêtue de vert et de rouge, assise sur un trône, tient l'Enfant Jésus. A droite, un bénédictin agenouillé est présenté par une sainte Catherine qui s'incline avec une majesté toute gracieuse. A gauche, un saint Georges barbu, couvert de son armure, s'approche, la lance au poing. Ces petits personnages font miroiter les couleurs les plus riches et les plus variées. La finesse des gris, l'étincellement de l'or, les lumières du satin, les reflets sombres ou éclatants de l'armure de cuivre, tous ces menus effets sont autant de trouvailles, que le vert profond du ciel met encore en valeur [2]. Mais la composition a été fâcheusement agrandie en hauteur.

Brienne montre moins d'admiration pour Tintoret : « J'ay eu

1. Le catalogue du Louvre de Lafenestre et Richtenberger dit que la toile n° 1191 a fait partie de la collection du comte de Brienne. Mais pourquoi *la résurrection de la fille de Jaïre* est-elle devenue *la résurrection de la belle-mère de Pierre?*

2. Brienne dit encore au sujet de Véronèse : « Le Roy a eu de M. Jabach quatre grands tableaux qui estoient autrefois à Venise, dans la maison de Bonaldi. Ils sont faibles de couleur. Le premier représente Judith qui coupe la tête à Holoferne. Le 2e est l'histoire de Susane. Dans le 3e, Rachel donne à boire aux chameaux du serviteur d'Isaac, et dans le 4e, Ester paraît devant Assuérus. » Le deuxième et le quatrième de ces tableaux portent aujourd'hui au musée du Louvre les nos 1188 et 1189. Le premier est au musée de Caen. Mais qu'est devenu le troisième qui, d'après Bonnaffé, portait le n° 110 dans l'ancien catalogue?

des copies de tous les grands tableaux du Tintoret qui sont dans le palais de Saint-Marc à Venize. Elles étoient la plupart de Gascar[1] et d'un peintre de Troye fort exact. Mais cela n'estoit pas tant de mon goût que les tableaux de Paul Véronèse. Je les trouvois durs et austères. Point de grâce, rien d'amoureux ni de tendre, fierté partout. »

Je passe les Bassan, les Dominiquin, les Carrache, les Guide, les Albane, Lanfranc et toutes les œuvres de la peinture italienne à son déclin, qui emplissaient alors le cabinet de tout curieux de bon goût. On voit dans la description de 1662 quelle place ils tenaient dans la faveur du public. Dans le traité que nous analysons et qui est de trente ans postérieur, il s'en faut que cette surabondante production de la décadence italienne accapare autant l'admiration des amateurs. Brienne parle à peine de ces œuvres qu'il avait jadis dépeintes avec complaisance. N'en faut-il pas conclure que son goût avait changé et aussi le goût de son temps? Il est, au contraire, resté fidèle à Poussin qu'il appelait en 1662 : « *pictorum hujus aevi princeps Possinus* ».

Nous verrons plus loin, par le prix atteint par ses toiles, que la faveur dont le maître jouissait avant sa mort n'a pas décliné jusqu'à la fin du siècle. Brienne, sans peut-être suivre l'engouement du public, conserva pourtant l'admiration de sa jeunesse. Il a possédé quatre peintures de Poussin.

D'abord, un *Moïse exposé sur le Nil*. Il l'avait acheté à l'inventaire de Pointel, le banquier ami de Poussin. Ce tableau passa des mains de Brienne dans celles de son parent du Housset. Puis M. de Seignelay, « mettant toute la curiosité en feu », en donna mille pistoles. « Il l'a bien payé, ajoute Brienne, et au delà de sa juste valeur. » « Je l'aimeroy bien toutefois autant que celui de S. M.; tant les goûts sont différents[2]. Or pour justifier la bizarrerie du mien, je diroy que je le préfère à l'autre, pour une seule raison. C'est qu'il est plus simple et moins allégorique. Je n'aime pas les figures des Fleuves dans les tableaux. C'est un écriteau que le peintre y met afin de se faire mieux entendre. Or, pourquoy ne s'en passera-t-on pas quand on le peut sans incongruité? Pourquoy me dire : c'est là le Nil quand je le vois et que la

1. Gascar (Henri), 1635-1701, vécut à Rome; académicien depuis le 26 août 1680.
2. Le roi avait alors dans sa galerie un *Moïse* qui lui venait du duc de Richelieu, dont il avait gagné la collection au jeu de paume (Brienne, *Mémoires*, II, 26).

fille de Pharaon avec ses femmes me dit à ne pouvoir m'y méprendre : c'est Moyse, le Mosché des Ébreux (le Pan de l'Arcadie, le Priape de l'Hellespont, l'Anubis des Égyptiens), que je tire des eaux et à qui j'en donne le nom (Mosché, tiré des eaux) qui ne convient qu'à lui. Par la même raison, je condamne le fleuve des Mégariens[1], et tous les autres dont Poussin n'a que trop rempli tous ses tableaux. Ces fleuves n'ajoutent rien au sujet. Je vois un fleuve de mes yeux et on me dit : c'est un fleuve. A quoi bon cela? » La critique, il faut l'avouer, ne manque ni de vivacité, ni d'à-propos lorsqu'elle s'adresse à un peintre qui, comme Poussin, ne voulait pas que, dans une composition, il y eût place pour une demi-figure inutile.

A la même vente Pointel, Brienne avait acheté un petit *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon*[2], « qui est, de tous ses tableaux, le plus fort en couleurs ». Plus loin, revenant sur ce même tableau, il nous apprend comment il l'a acheté. Il raconte qu'il aurait pu avoir aussi le *Jugement de Salomon*[3] qui passa de la collection Pointel dans le cabinet de M. de Harlay, président du Parlement de Paris. « Ce tableau est admirable pour la correction du dessin et la beauté des expressions, je l'advoue; mais j'y trouvoi quelques désagréments qui m'empêchèrent de l'acheter : 1° le visage de Salomon qui est en face; 2° la couleur qui m'en parut fade et trop éteinte par rapport à celle du petit Moyse qui foule aux pieds le diadème de Pharaon, qui est vive et forte. Le Poussin n'a jamais mieux peint et le Salomon pour la couleur ne me parut, ni à monsieur Passart de la force du Moyse. Ils sont de pareille grandeur et furent vendus le même prix 2 200[4]. » Aujourd'hui les deux petits tableaux, également privés des honneurs de la cimaise, oubliés un peu l'un et l'autre, figurent tristement dans la salle du XVIIe siècle [5]. Et l'on chercherait vainement dans la couleur du Moïse la vivacité et la force qu'y admira Brienne. On distingue encore le jaune d'une tenture et le rouge violent d'une robe; mais le coloris embruni est maintenant d'une lourdeur

1. Dans le *Pyrrhus sauvé* (Louvre, n° 726).
2. Louvre, n° 707.
3. Louvre, n° 711.
4. Un peu plus haut, Brienne prétend avoir eu son *Moïse* pour 2000 livres.
5. Avant d'entrer dans la collection du Roi, ce petit Moïse appartint au sieur Cotteblanche, comme nous le voyons dans le journal de voyage du Bernin, à moins qu'il ne s'agisse d'une réplique.

désagréable. Rappelons-nous donc qu'un homme dont l'œil était habitué au charme d'un Corrège et d'un Titien, a goûté la « force des couleurs » de cette petite peinture, aujourd'hui d'un aspect ingrat et enfumé.

Brienne posséda quelque temps un tableau des *Bergers d'Arcadie*; « le sujet a tellement plu au Poussin (et, en effet, il est champêtre et moral), qu'il a peint deux fois ce même tableau. L'un en grand sur une toile d'empereur, qu'avait M. Ansse[1]; et l'autre, plus petit et en hauteur, que j'avois et que je tins des mains de l'avare Mme du Housset, ma parente, qui croyoit que c'estoit un tableau de dévotion, et l'avoit, pour cette raison, placé dans son oratoire. » Et c'est tout. Sans doute, Brienne n'a point possédé *Les Bergers d'Arcadie* du Louvre; néanmoins, la sécheresse de son appréciation prouve que cette peinture, qui, par la poésie de son expression autant que par l'eurythmie de ses lignes, nous paraît une des œuvres les plus nobles de Poussin, ne semble pas avoir arrêté plus que d'autres l'attention de Brienne, ni celle de ses contemporains. Il posséda aussi un dessin de Poussin qu'il décrit en ces termes : « J'ay eu de sa main, parmy ses dessins faits d'après nature, une Aurore en rouge et en noir. Il n'y avoit point de figure de l'Aurore, mais seulement les accidents de lumière que l'Aurore produit en se levant. »

Enfin, il paraît bien, par son manuscrit, que Brienne a conservé un dernier Poussin, dont il ne s'est pas séparé volontiers, puisqu'il le possède encore au moment où il écrit. Ce tableau représente une Vénus dont la nudité a, dit-il, beaucoup choqué son entourage, au point qu'il a dû se résigner à un pieux sacrilège et saccager l'idole païenne. On a peine à le croire; et, d'ailleurs, ce qu'il dit est loin d'être net. Qu'on en juge. Il écrit d'abord à propos d'une *Vénus* de Titien pour laquelle un M. Mazel avait une admiration trop forte : « J'ay fait couvrir par M. de Cany d'un drap la belle Vénus de Poussin qui m'a fait tant d'affaires dans le séminaire où je suis, quoyque ce tableau, d'ailleurs excellent, et qui peut être vu de tout le monde en l'état qu'il est maintenant, n'est pourtant jamais montré [?]. Je seray obligé de m'en défaire. J'en ay vu en Italie, chez des Cardinaux d'aussy nuds et

1. Nous connaissons une famille d'Ansse au XVIIe siècle. Michel Ansse, apothicaire de la Reine, mourut en 1649. Il eut un grand nombre d'enfants; l'un d'eux, Jean d'Ansse, hérita de la charge d'apothicaire.

de moins chastes. Mais en France les nudités ne sont plus souffertes. »

Il est à craindre que la dévotion ne se soit pas contentée de voiler la Vénus de Brienne. Le mot cité tout à l'heure : « ce tableau peut être vu de tout le monde, dans l'état qu'il est maintenant », ce mot est déjà inquiétant. L'inquiétude n'est que trop justifiée par cet aveu : « Je diray à ce sujet que, depuis quelques jours, j'ay fait couvrir un tableau de Vénus, quatre figures, qui est, à la vérité, trop nud et trop immodeste, mais que j'ay rendu, en le coupant et en conservant la figure de Vénus, supportable aux yeux chastes. J'ai fait couper le tableau en deux. Et comme je voulois principalement conserver trois amours qui veilloient Vénus au pied de son lit, où posoient ses jambes pendant qu'elle sommeille, j'ay fait effacer ces belles jambes de la déesse, et replacer sa teste du costé où estoient ses pieds. Ainsy c'est maintenant que les amours sont au chevet du lit de Cythère, et ainsy, j'ay, au lieu d'une figure qu'on n'ose regarder, une teste et des bras placés par-dessus d'un air nonchalant qui sont d'une beauté ravissante, et trois amours aussi beaux que l'amour mesme. L'indécence de ce tableau consistoit en ce que la déesse dormant, ou faisant semblant de dormir, levoit une jambe qui découvroit trop le nud du siège d'amour. De l'autre manière, il ne paraît plus. Les jambes et la cuisse immodestes sont coupées, et il ne reste que la teste de la principale figure, avec les trois amours, qui ne peuvent estre plus charmants qu'ils sont. » L'opération n'est pas aisée à concevoir; mais il n'est que trop clair qu'une Vénus fut privée de son corps, pour ne pas échauffer l'imagination de jeunes séminaristes et d'un vieillard encore vert. « Si ton bras droit fait scandale, coupe-le et jette-le. » Il arrive toujours un temps où les œuvres nées dans l'amour des beautés naturelles semblent un défi aux vertus ascétiques. Qu'on se rappelle le mot de La Bruyère, d'une dureté bien intransigeante chez un homme qui n'était ni un Savonarole, ni un Calvin : « Que les saletés des dieux, la Vénus, le Ganymède et les autres nudités du Carache aient été faites pour des princes de l'Église, et qui se disent successeurs des apôtres, le palais Farnèse en est la preuve » ; et l'on comprend par quelles sollicitations ou quelles exigences le pauvre Brienne, suspect pour ses mœurs passées, astreint à donner des gages de son repentir, fut enfin obligé de trouver indécente

une *Vénus* qu'il avait jusqu'alors contemplée avec amour. Sa véritable faiblesse fut de ne pouvoir s'en séparer et d'aimer mieux la mutiler que la perdre.

IV

Dans son *Dictionnaire des amateurs français du XVII*e *siècle*, Bonnaffé rend doublement grâce à Brienne d'avoir été un des collectionneurs au goût le plus averti de son temps, et d'avoir, par ses *Mémoires*, donné une foule de détails utiles pour l'histoire de la curiosité. Si Bonnaffé avait pu connaître notre manuscrit, il aurait pu grossir son dictionnaire de plusieurs noms et de nombreux renseignements. Brienne, en effet, ne parle pas uniquement de lui et de ses tableaux; il raconte, en passant, quantité d'anecdotes sur le monde des curieux, auquel il a été mêlé; il dit combien certains chefs-d'œuvre illustres ont été estimés; il nous permet ainsi d'évaluer, chiffres en mains, la faveur dont ils ont joui, et de retrouver le goût des contemporains sous sa forme marchande.

Et tout d'abord, voici énumérées par Brienne, à propos de lui-même, les qualités que tout bon curieux doit posséder, et toutes les erreurs qu'il doit éviter : « Je suis né peintre sans que je le sçusse, et je suis devenu connaisseur de la peinture à force d'argent. La curiosité des tableaux n'est bonne que pour les prodigues tels que moy et que pour les roys qui peuvent faire de telles dépenses sans s'incommoder. Mais pour les particuliers, c'est certainement une très grande folie, et la dépense passe infiniment leurs forces et leurs moyens.... Si je m'étois exercé à peindre, j'aurois sans doute réussi, et peut-être excellé dans ce noble art. J'ay toutes les parties qui forment les grands peintres, et plus de sçavoir que le commun des peintres n'en ont. Jamais il ne fut d'inclination plus vive que la mienne : j'ay la main ferme et seure, la vue très fine et très forte; je sçais du grec et de l'hébreu, du latin, de l'allemand, de l'espagnol et de l'italien, sans compter le syriaque et un peu d'arabe. Il n'y a guère d'histoire que je n'ay lue, et je n'ay jamais rien oublié de ce que j'ay lu. J'ay une mémoire très fidelle. Avec cela on va loin. »

« J'ay dépensé beaucoup d'argent en tableaux. Je les aime à la

folie. Je m'y connais très bien. Je puis achetter un tableau sans prendre conseil de personne, et sans crainte d'être trompé par les Jabach et les Perruchot[1], par les Forest et les podestats, grands maquinons de tableaux, et qui ont bien vendu en les temps des copies pour des originaux.... Il est facile d'estre trompé aux Bassans et aux Moles, aux Bamboches dont il me reste à parler; aux Corrèges, et même aux Titiens, si l'on ne s'y connaît parfaitement. On ne le peut estre aux Raphaël, ni aux Jules Romain, ni aux Caraches, si ce n'est dans les païsages, où, très souvent, on a vendu des païsages du Viole pour des tableaux d'Annibal, des Guaspres pour des Poussins, des Forests pour des Moles[2]. Mais pour les tableaux de Gérard Dow, on [ne] peut y estre fourbé. J'en ay une copie où de très bons peintres ont esté trompés. Les Caraches sont faciles à connoitre, et toute leur école est très charactérisée. On ne peut confondre un tableau du Guide avec un tableau de Guerchin, un Albane avec un Dominiquin, un Lanfranc avec Annibal, un Carlo Maratti avec son maître André Sacchi, ni enfin mesme Romanelli avec Piètre de Cortone. De même qu'on ne peut confondre le Brawre avec Teniers, pour peu qu'on s'y connaisse; ni le Breugle avec Paul Bril, ni le Gobbe avec les Carraches, ni Claude Lorrain, excellent païsagiste, avec feu M. Poussin.... Cela étant, j'achette un tableau sur ma connoissance aussy hardiment que si le peintre luy mesme me le vendoit et me le garantissoit »; et, naturellement, Brienne est quelquefois « fourbé ». Mais il l'avoue difficilement et, lorsqu'il en convient, c'est en ajoutant qu'il l'a bien voulu.

Il s'en faut que notre homme reconnaisse chez les confrères toutes les qualités qu'il admire chez lui. Et, — il faut l'avouer, — les noms d'amateurs qu'il cite le plus souvent évoquent bien moins le souvenir d'hommes d'esprit et de goût que quelque anecdote grotesque contée par Tallemant des Réaux. Chez la plupart, le goût de l'art semble n'être qu'une forme du luxe. Ce sont d'abord les riches partisans, fastueux et grossiers, logés dans de somptueux hôtels de Levau ou Lemercier : d'Hemery, intendant des Finances sous Mazarin, aussi impudent en amour qu'en

1. Collectionneur cité dans le *Dictionnaire* de Bonnaffé.
2. Forest, fut d'ailleurs élève de Mole.

affaires; il avait une *Madone* de Raphaël « assez bien, mais tout à fait au-dessous de celle que le Roy a eue de moi », dit Brienne. A lui aussi, un Titien, « une femme nue couchée sur le dos, que des amours veilloient pendant son sommeil... Ce tableau méritoit, quoique excellent, d'estre brûlé, car on ne pouvoit le considérer attentivement sans émotion. » Et il n'était sans doute pas seul à offenser la pudeur, s'il est vrai qu'après la mort du financier (1650) un tableau du Guide, qui reproduisait trop chaleureusement les amours de Thésée et d'Ariane, fut saccagé par sa vertueuse veuve, qui n'aimait pas les images. Son gendre, le ridicule La Vrillière, hérita de la belle collection. Brienne dit dans ses *Mémoires* qu'il eût donné tous les tableaux de Mazarin pour quatre de La Vrillière. Dans le nombre, était un Poussin, « le maître d'échole qu'on voit fouetté par ses écoliers ». Brienne le trouve « faible de couleurs »; il est aujourd'hui au Louvre.

Puis c'est Tambonneau, président des Comptes, le moins honorable des hommes et le plus infortuné des maris, qui possède une *Vierge* de la seconde manière de Raphaël, payée 5 000 livres et que Philippe de Champaigne copie à l'église de Port-Royal; Tallemant, intendant des Finances, gendre du fameux Montauron, dont la fortune et la sottise dégoûtent également son cousin l'historiographe, qui se fait envoyer d'Italie par Dufresne un tableau du Guide dont nous verrons les aventures; — Fouquet, de goût plus cultivé et plus fin, dont l'histoire n'est plus à faire; — Mazarin, enfin, le collectionneur avaricieux, adroit à se faire donner ce qu'il ne veut pas payer. Brienne, dans ses *Mémoires*, a sévèrement traité sa collection. Dans ce monde de financiers amateurs de peinture, l'ami de Poussin, M. de Chantelou, fait exception par ses mœurs; la chose avait sans doute surpris les contemporains; on l'appelait « l'honnête monsieur de Chantelou », et tous faisaient un rapprochement entre la probité de sa fortune et l'art austère de ses chers Poussin. Malencontreuse vertu : chez un collectionneur de mœurs moins rangées, les *Sept Sacrements* auraient connu la vente, et n'auraient pas échappé aux collections royales.

Après les banquiers, quelques grands seigneurs : le duc de Richelieu, qui, ayant reçu en héritage la plus belle collection de Poussin de l'époque, la risque comme enjeu dans une partie de paume avec le roi. Un coup de raquette maladroit, et voici une

douzaine de Poussin qui entrent au Louvre pour n'en plus sortir; — le duc de Mazarin, ci-devant duc de la Meilleraie, à qui le cardinal ministre donna une de ses nièces et une partie de ses statues : cadeau bien mêlé. Les mœurs de l'une et la vue des autres lui semblèrent également répréhensibles. La première, il est vrai, lui donna du souci; malheureusement les scandales de la belle Hortense Mancini n'habituèrent point le mari à transiger avec son austérité native, et de pauvres antiques, trop dévêtues à son gré, furent cruellement opérées par de pudiques coups de marteau. Il fallut presque un ordre du roi pour protéger des statues sans défense. Brienne tenait deux Carrache et un Dominiquin de ce dangereux homme de bien.

Il est des collectionneurs d'un autre genre, qui furent amateurs d'art sans ostentation et hommes de bien sans niaiserie. Ceux-là ne se séparèrent de leurs chefs-d'œuvre que pour exercer de plus hautes vertus. Ce curé de Saint-Barthélemy, l'abbé de la Chambre, pour qui Brienne avait écrit un traité de la curiosité, le même qui morigéna doucement La Fontaine lorsqu'il le reçut à l'Académie française, l'abbé de la Chambre vendit sa riche collection pour soulager plus de misères dans les tristes années de la fin du siècle[1]. Le duc de Liancourt, diable fait ermite, fait vœu de vendre « pour cinquante mille écus de ses tableaux et d'en donner le prix aux pauvres » pour obtenir la guérison de sa femme[2]. Le duc de Roannès, au moment d'entrer en religion à la suite de Pascal, vend ses tableaux pour payer les dettes de son grand-père[3]. Et c'est sans doute ainsi que Brienne put acheter sa *Sainte Famille* de Raphaël.

Mais il est difficile de reprendre tous les renseignements épars dans les bavardages de Brienne. Bornons-nous à quelques détails absents du livre de Bonnaffé. Lorsqu'on se promène dans les « galeries » décrites par ce dernier, on risque de ne pas voir des œuvres importantes qui pourtant y furent. Il ne nous montre pas chez le marquis de Sourdis « un petit Saint-Georges de la

1. Vers la même époque, mourait une autre curieuse, la duchesse de Meckelbourg, ancienne duchesse de Châtillon. « Ah! ne me parlez point de Mme de Meckelbourg : je la renonce. Comment peut-on, par rapport à Dieu et même à l'humanité, garder tant d'or, tant d'argent, tant de meubles, tant de pierreries au milieu de l'extrême misère des pauvres, dont on était accablé dans ces derniers momens? » (Mme de Sévigné, 3 février 1695.)
2. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, V, 45.
3. *Ibid.*, II, 509.

première manière de Raphaël, lorsqu'il peignoit encore sous et avec Pierre Pérugin » ; il passa dans la collection Crozat pour aller ensuite à Pétrograd. Brienne l'a vu et nous en fait part. Il a admiré chez le commandant de Hautefeuille, « son voisin et son ancien ami », un Titien « admirable de dessein et de couleurs » représentant l'Amour qui tient le casque de Mars auprès de Vénus. Dans la même galerie, « Pan et Sirinx » de Poussin ; c'est le tableau du musée de Dresde, qui, d'après Félibien, aurait été exécuté en 1632 pour le peintre La Fleur ; du même encore, « les quatre âges ou les quatre saisons, qu'avait le cardinal de Mazarin, représentées sous la figure de quatre enfants. C'est une très belle chose, mais ce petit tableau commence à se gâter, n'ayant pas été si bien conservé que la petite vierge du duc de Créqui, où le peintre a mis tout ce qu'il savait d'histoire et de peinture. Ce sont un groupe d'enfants qui servent le petit Jésus, au sortir du bain, et dont un de ces enfants l'adore ».

Retenons encore quelques renseignements sur plusieurs prix de tableaux connus. Remarquons d'abord que l'acheteur le plus serré, c'est le Roi avec son trésorier Colbert. Nous avons vu qu'il avait payé 6 000 livres seulement à Brienne, la petite *Vierge* de Raphaël dont Buckingham offrait 20 000 livres. Le même Brienne estime à 300 000 livres la collection du duc de Richelieu. Colbert ne veut donner que 150 000 livres, et Le Brun, expert, trouve que c'est assez. Quelques années plus tard, Colbert, après un marchandage où il avait traité le banquier ruiné Jabach non « en crestien, mais en more », lui arracha ses 101 tableaux et ses 5 542 dessins pour 221 833 livres 6 sols 8 deniers. Mazarin, moins brutal, plus rusé, s'était fait donner le *Mariage de sainte Catherine* du Corrège. Anne d'Autriche se chargea elle-même de le mendier pour le compte de l'avaricieux amateur. Brienne l'estimait 2 000 écus au moins. Le petit Titien du Louvre a été vendu 1 500 livres par Jabach, qui le reprend pour le même prix. Le Véronèse décrit plus haut est acheté pour 3 000 livres au duc de Liancourt ; le tableau du Guide que Tallemant avait fait venir d'Italie coûte également 3 000 livres à Hauterive.

Les Poussin semblent avoir subi une forte hausse au cours du siècle. En 1655, alors qu'on se disputait ses toiles depuis déjà longtemps, L. Fouquet écrivait de Rome à son frère, le surintendant, que les tableaux de Poussin étaient d'un prix inabordable :

« Il y a trois tableaux de M. Poussin à vendre chez des Romains, mais comme ce sont les trois plus grandes pièces qu'il ait faites et les plus achevées, chaque tableau est de deux cents pistoles, hors un qui est plus cher ». Dès la vente Pointel, les Poussin semblent déjà avoir enchéri. Trois petits tableaux, dont un *Moïse sauvé*, un *Moïse foulant la couronne du Pharaon*, un *Jugement de Salomon*, se vendent 2 000 livres chacun. Quelques années plus tard, le *Moïse sauvé* est acheté 1 000 pistoles par Seignelay, le fils de Colbert. Une *Esther* de Poussin lui revient aussi à 20 000 livres au moins. Et lorsque Brienne tente d'acheter 3 500 livres un *Saint Paul et saint Jean guérissant un boiteux*, M. de Bordeaux en demande 20 000 livres. C'était comme devenu le prix normal d'un Poussin. Et 20 000 livres doivent sans doute se multiplier par dix pour atteindre leur valeur moderne correspondante.

Nous pouvons aussi sortir de ces galeries et nous faire conduire par Brienne dans les boutiques des quais pour y visiter les chefs-d'œuvre venus d'Italie, qui attendent un amateur. Nous pourrons alors faire connaissance avec les marchands, ces hommes terribles dont le collectionneur attend tout et dont il a tout à craindre. Ce sont les Michelin, les Forest, les Picard, et même les Jabach, monde mal défini, où se confondent le marchand, le peintre et le collectionneur, où le même homme réunit parfois ces trois qualités. S'ils ont l'air de tenir à une peinture et ne veulent s'en défaire à aucun prix, soyez sûr que c'est quelque Carrache sorti des mains de Lanfranc, ou quelque Poussin du plus pur Bourdon; et si la toile arrivée d'Italie a été un peu détériorée durant le voyage, il y a toujours là quelque « ravaudeur de tableaux » pour vous la réparer avec une telle dextérité que l'amateur inquiet se demande si un peintre aussi adroit n'aurait pas pu aussi bien la refaire que la raccommoder.

« Bourdon et Michelin — le faiseur de Bamboches — qu'il vendait à la foire pour des tableaux des Le Nain, estoient deux dangereux copistes, deux fourbes achevés en fait de copies.... J'ay vu une copie de Bourdon de la petite Vierge d'Annibal que Jabach vendit 1 500 ₶ au duc de Liancourt et une autre du portrait de Gaston de Foix de la main de Giorgione, que le même vendit aussy 1 500 ₶ au mesme duc de Liancourt. J'ay vu, dis-je, ces deux petits tableaux si bien imités et contrefaits que tous les curieux, hors M. Passard et moy, y furent trompés. Lebrun et Jabach aidèrent à la

fourberie et le pauvre duc de Liancourt en fut fort déconcerté. Je m'aperçus que Bourdon avoit mis sa manière dans quelques plis de la draperie et cela me fit évanter la mine. Il en fut ry, et M. Lebrun en rit à son tour avec les autres. Et M. Passard et moy fusmes regardés de la compagnie comme des augures; c'est un fait très véritable et je n'en suis pas plus vain. »

Brienne fait bien le fier, malgré ses dires modestes. Il ne semble pourtant pas que son ami Passard, au moins, ait été jugé par tous comme un augure : dans le *Banquet des curieux* on montre plus d'estime pour son « inclination » que pour ses « connaissances ». Quant à Brienne, il avoue spontanément quelques-unes de ses erreurs : « J'ay esté trompé une fois à une belle copie de Poussin (que j'ay encore). Mais elle me coûta peu : et le bon marché servit à me tromper. » C'est toujours ainsi : l'erreur semble moindre quand elle coûte moins. « Je voulus bien une fois en ma vie estre trompé par le trompeur public — c'est-à-dire par Forest. — J'achetté pour original une copie de la belle vierge du Dominiquin que ce peintre fit pour la Reyne, mère du feu roy, Marie de Médicis, et que le duc de Créqui avait eu de Jabach pour le prix de 3 000 ₶ au moins. J'achetté, dis-je, cette charmante copie 600 ₶, que le Forest me garantissoit originale. Mais je la trouvois si belle et le prix si médiocre que je voulus bien, comme j'ay dit, estre trompé. » Voilà de la bonne humeur! Brienne ne trouve pas à propos de se plaindre. Il a pensé tromper Forest en lui donnant 600 livres d'une Vierge qui en valait 3 000. Et lorsqu'il constate que c'est lui la dupe, il en rit tout le premier. Voici maintenant les représailles.

« Une autre fois je le fus [trompé], sans le vouloir estre. Michelin me vendit pour original une belle copie de Forest que je pris pour estre du Mole. Mais cela est très faisable et doit être pardonné à un apprenty curieux qui alors ne savait point de quoy Forest étoit capable. Mais je trompé le trompeur à mon tour. Je fis copier à Forest ma petite Agar du Mole pour le pris de 100 ₶ et je la vendis à Michelin, le ravaudeur de tableaux, 400 ₶ pour original du Mole, dont il fut bien ry dans nos mercuriales chez le doyen de Saint-Germain de l'Auxerrois, curieux de pareilles nouvelles. » Le Louvre expose une petite *Agar* de Mola, sans doute celle qui a appartenu à Brienne. Espérons que ce n'est pas la copie de Forest. Il possède également, d'après Villot, deux tableaux attribués au même

peintre et représentant le même sujet : *Saint Jean Baptiste prêchant dans le désert.* L'un deux est une gravure coloriée; n'est-ce pas une contrefaçon du « trompeur public », l'habile Forest, élève et copiste du Mole?

Lorsqu'un tableau doit arriver d'Italie, les curieux sont en émoi. La nouvelle est bien vite connue, et tous les amateurs, marchands, peintres, curieux de tout acabit, viennent assister au déballage et donner leur commentaire. Vers 1660, un Poussin ne peut pas entrer dans les murs de Paris sans remuer tout un monde. On attend justement de lui un envoi de quatre tableaux, *Les Quatre Saisons.* « Nous fimes une assemblée chez le duc de Richelieu où se trouvèrent tous les principaux curieux de Paris. La conférence fut longue et savante. Bourdon et Lebrun y parlèrent et dirent de bonnes choses. Je parlay aussy et me déclarai pour le Déluge. M. Passard fut de mon sentiment. M. Lebrun qui n'estimoit guère le printemps ni l'automne, donna de grands éloges à l'Esté. Mais pour Bourdon, il estimoit le paradis terrestre et n'en démordit pas. » Il y eut donc autant d'opinions que de tableaux. En sortant de l'hôtel de Richelieu, Brienne et son ami Passart, qui sont toujours du même avis, conviennent « que si l'on voit encore dans ces quatre tableaux la force et la beauté du génie du peintre, on y apprend aussy la faiblesse de sa main ».

Quelquefois le déballage du chef-d'œuvre attendu ménage des déceptions : « Le Guide me fait ressouvenir d'une histoire singulière qui arriva à son tableau sur cuivre du crucifiement de saint Pierre, trois figures, sçavoir : le Saint apôtre attaché en croix la tête en bas, et deux bourreaux qui élevoient le pied de la croix qui devenoit par cette action le haut du tableau. Cet excellent tableau fut acheté par du Fresne, le correspondant des Tallemants banquiers à Boulogne en Italie. Quand ce petit tableau arriva à Paris, le papier qu'on n'avoit point huilé et dont on l'avoit couvert, ou peut estre qu'on avoit huilé, s'attacha si bien à la couleur que lorsqu'on voulut le lever, il emporta avec lui toute la peinture du tableau, avec l'empreinte du cuivre [et] que le cuivre parut à découvert. Cela étonna extrêmement le pauvre ou, pour mieux dire, le riche Tallemant qui n'estoit pas encore pauvre[1]. M. Bourdon se

1. Quand devint-il pauvre? Sans doute vers 1667, à l'époque où il résigna son office de maître des requêtes. (Cf. lettre de Louvois au chancelier, 13 février 1667, correspondance administrative de Louis XIV.)

trouva là tout à propos et ayant mouillé le papier fit paraître la peinture en son entier. Il la rappliqua ensuite avec de la couleur fort épaisse en forme d'enduit sur la lame de cuivre. Et quand les couleurs se furent conglutinées ensemble, le tableau parut aussy beau, aussy frais de couleurs et aussy entier qu'auparavant. J'achetoy ce tableau 3000 ₶ et comme Jabach murmuroit de ce qu'on me l'avoit vendu si cher, parce qu'il savoit l'aventure de ce tableau dont il ne me fit point de mystère, je le rendis au jeune Tallemant pour le même prix[1]. Ce tableau fut longtemps chez Forest le père, au bout du Pont-Neuf sans que personne pensât à l'acheter. Son prix estoit toujours de 3000 ₶. Enfin, le marquis de Hauterive en eut fantaisie et me pria de l'aller voir avec luy. Je ne voulus pas faire tort à ce tableau. Je luy dis en général : ce tableau n'est pas ce que vous pensez. Je l'ay eu et je m'en suis défait pour cause. Il croyoit que je le voulois avoir, car il est fort défiant. Enfin je luy parlay franchement et luy contay toute l'aventure de ce charmant tableau. Cela ne fit que l'échauffer d'avantage et il me dist : il faut que les couleurs soient bien fortes et bien unies pour avoir souffert sans altération un pareil accident. Et il l'acheta. Je ne sçai depuis ce qu'il est devenu. Voilà l'aventure de ce crucifiement de saint Pierre qui, dans le vray, est une très belle chose. »

Ces anecdotes ont le mérite de mettre en scène les personnages principaux de la comédie de la curiosité : l'amateur soupçonneux qui se défie également des propositions du marchand et des conseils du confrère ; le peintre adroit et discret qui ne peut vendre une œuvre sous son nom, alors qu'il a collaboré aux tableaux illustres des vieux maîtres ; le marchand tentateur dont l'enseigne couvre les plus inauthentiques signatures. Dans le même temps, Hauterive allait sans doute rire à la Comédie italienne, au spectacle de la confrérie de Gérontes fourbés par la coalition des Scapins.

V

Un document comme le manuscrit de Brienne, pour être dépourvu de toute prétention historique, n'en contient pas moins,

1. Sans doute Paul Tallemant, fils du riche Tallemant, qui fut de l'Académie française. Brienne rend le tableau au fils, parce que, dans l'intervalle, le père est mort, en 1668.

dans son désordre touffu, des renseignements qui peuvent servir à l'histoire de notre art. Il se rapporte tout entier à l'époque qui s'étend de 1660 à 1690, trente années durant lesquelles l'école académique, à l'abri de toute rivalité, impose ses théories et ses goûts. C'est le temps où Le Brun improvise brillamment un art fastueux et royal, à la taille du plus majestueux des règnes. On peut montrer comment des amateurs de peinture très cultivés, comme Brienne, ont instinctivement résisté à ce goût officiel et, par l'éclectisme et la spontanéité de leur sens artistique, ont, malgré l'ostracisme méprisant de l'enseignement académique, maintenu en une faveur relative quelques-unes des qualités vitales de la peinture.

Un curieux est, en effet, à l'abri de certaines erreurs. Il n'a pas l'ambition royale de remplir ses galeries avec ses portraits et ses exploits. Le roi peut absorber l'activité d'une académie entière à reproduire ses poses héroïques et à transcrire le journal de sa vie sous la forme emphatique d'une épopée; ce sont là décors qui restent attachés à la demeure du dieu qu'ils encadrent; le curieux, au contraire, n'impose aucune forme aux œuvres qu'il achète; les peintures de ses galeries manifestent les génies d'où elles sont nées; on se promène dans son cabinet au milieu des artistes eux-mêmes. Il évite une erreur sensible dans les grandes décorations royales, qui est de priser dans les peintures, comme dans les vers, plutôt la grâce de la louange que la beauté de l'œuvre.

Un amateur n'est pas un théoricien. Il aime avec son goût, au lieu de juger au nom de théories supérieures. Quand un tableau lui plaît, émeut ses sens et son imagination, il ne songe pas à surveiller la qualité de son plaisir. Ses yeux sont séduits, tant pis si la couleur est un élément secondaire, et par suite méprisable; tant pis si les magots flamands sont laids comme des caricatures; tant pis s'il n'y a pas plus de noblesse dans les sentiments que de régularité dans les proportions. Des académiciens peuvent échafauder des théories dédaigneuses qui les obligent à se méfier de leurs préférences les plus instinctives; le curieux est moins raisonneur, plus spontané. Plus tard c'est l'académicien dont le jugement paraît étroit parce que les systèmes se remplacent, et c'est le curieux qui semble avoir le goût le plus intelligent, parce que la nature, en nous, parle toujours la même langue.

Enfin, le curieux aime les chefs-d'œuvre non en pédagogue qui

les corrige, ni même en critique qui les juge, mais en amoureux qui chérit jusqu'à leurs défauts. Il va même plus loin : il en arrive à aimer les œuvres de sa collection sans savoir pourquoi; sa passion s'entretient elle-même, et il s'intéresse moins à son objet qu'il ne s'acharne aux difficultés de la conquête. Le curieux devient un chasseur de raretés. D'où ses faiblesses et ses ridicules. La Bruyère n'a voulu voir en lui que ces petits côtés. Mais il ne faut pas oublier combien on doit à ces amateurs, au goût irrégulier, à ces « libertins » de l'art, qui ont permis aux « bambochades » de persister pendant tout le règne de Louis XIV, en attendant la venue de la faveur publique et des artistes de génie.

Sans doute, on retrouve chez notre amateur l'admiration des mêmes grands artistes qui sont commentés avec enthousiasme par les peintres de l'Académie : Raphaël, Titien et Véronèse, Poussin. Mais, si nous mettons à part Raphaël, le dieu incontesté, il est facile de montrer que l'opinion de Brienne diffère beaucoup de celle des Académiciens sur le compte des Vénitiens et de Poussin.

Si on se rappelle, en effet, les conférences de l'Académie sur *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse, sur *La Vierge au lapin* de Titien, on sait que les conférenciers, après quelques éloges, ne manquent jamais de critiquer chez ces peintres la faiblesse du dessin, l'absence d'expression psychologique, le peu de convenance historique. Il est visible qu'on ne commente les Vénitiens que pour montrer aux étudiants les défauts à éviter. Les vraies qualités vont se chercher ailleurs, chez Raphaël et chez Poussin. Ces critiques et ces admirations se rapportent à la lutte entre partisans de la couleur et partisans du dessin. C'est parce qu'ils ont négligé le dessin que les Vénitiens — et aux Vénitiens il faut évidemment ajouter les Flamands — sont inférieurs à Poussin.

Naturellement, Brienne n'aborde nulle part le grand débat. Mais il est visible que son goût le porte vers les bons coloristes, et il a dit franchement que la couleur de Poussin ne le satisfaisait pas toujours : « Le Poussin, qui a beaucoup médité sur l'union et le mélange des couleurs, n'a trouvé que cela de difficile dans la peinture. Il savoit dessiner, il imaginoit bien, mais, quoiqu'il ait longtemps copié les statues et les bas-reliefs de Rome, il ne pouvoit donner de l'âme à ses figures, ni du corps à ses riches pensées. Il s'en plaignoit, pendant sa manière sèche, au cavalier

del Pozzo, son ami et son Mécène, et ce virtuose[1] d'Italie lui disoit : copiez d'après les Carraches, et laissez là vos marbres. Rubens et Wandeyck n'avoient pas le talent de M. Poussin, il s'en manque bien; cependant leurs figures sont de chair et vivantes. La carnation de leurs personnages est de la chair même, au lieu que celle des tableaux du Poussin est du bronze et de la pierre. »

Et il dit ailleurs : « Ses premiers ouvrages sont fort secs et peu nourris; il n'a jamais excellé dans le coloris comme dans les autres parties de la peinture. » A chaque instant, il ne cite une toile de Poussin que pour la déclarer « faible de couleurs », comme la toile du « maître d'échole qu'on voit fouetté par ses écoliers », ou encore fade et trop éteinte, comme « le jugement de Salomon du président de Harlay ».

Si l'on cherchait des critiques de ce genre dans les conférences de l'Académie, on n'en trouverait point de traces. On y chercherait aussi vainement l'éloge de grands coloristes de l'école flamande que l'on peut lire à tout instant chez Brienne. Il ne manque jamais d'associer l'éloge de Rubens et de van Dyck à celui du Corrège, de Giorgione et de Titien. Il va même jusqu'à préférer van Dyck à tous les coloristes : « Wandeick », à son gré, « a mieux peint que le Titien » et « il semble qu'il peindroit comme cela s'il se mesloit de peindre ». Il nous dit pourquoi lorsqu'il s'efforce de définir la *vagezza* des Italiens : « J'entends par le terme de vague une certaine étendue d'ombre et de lumière répandue sur le coloris des figures et qui va se perdant dans les contours, de sorte que le sujet n'est ni plus ni moins éclairé qu'il le doit estre, pour paroistre vray et conforme à la nature. Titien et Wandeick encore plus que lui (Corrège) ont eu cette *vagezza* dont je parle au souverain degré. Le Corrège en approche de fort près et à tout prendre je suis fort embarrassé à décider qui a mieux peint de luy ou du Titien. Mais pour Wandeick, je prononceray en sa faveur et je diray, sans me méprendre, qu'il les a surpassés l'un et l'autre. » On peut trouver que l'analyse de Brienne reste un peu courte. Elle est d'un homme qui a des goûts très caractérisés, sans avoir l'habitude de réfléchir sur leurs raisons. Mais ces goûts ne sauraient être obscurs pour nous. Il est bien certain que

1. Brienne donne lui-même ailleurs la définition de ce terme : « Les Italiens appellent *virtuoso* un homme qui aime les beaux-arts et qui s'y connoit, et parmi nos peintres, le mot de vertueux s'entend mesme assez dans cette signification. »

Brienne a franchement préféré la peinture des Vénitiens et des Flamands à celle des poussinistes et des académiciens, les toiles d'un coloris fort ou tendre aux scènes conçues et composées abstraitement d'après les lois de la logique.

Aussi trouvons-nous dans la collection de Brienne beaucoup de ces peintures pour lesquelles le goût de Louis XIV et l'esthétique de Perrault et de Le Brun n'avaient que mépris : des Téniers, des Breughel, des Brauwer[1]. Tandis qu'elle admet ainsi les « magots » de Téniers ou de Brauwer, elle ne s'ouvre que difficilement aux peintres français : une fois à Le Brun, et quatre ou cinq fois à Poussin; encore Brienne est-il loin d'acquérir tous les Poussin qu'il pourrait acheter. Les autres contemporains n'existent pas pour lui. Leur peinture n'entre dans sa collection que sous forme de copies ou contrefaçons. Malheureusement, les commentaires que Brienne a donnés des Flamands ne nous sont pas parvenus. Après le *Traité* vient une lettre dont un titre annonce le contenu : « 1° d'Annibal Carrache et de son Eschole; 2° de Rubens et des meilleurs peintres flamands où on verra un bel éloge de Dow, peintre hollandais, etc. » Mais de l'éloge de Dow, ainsi que des considérations sur les Flamands, il ne reste que les promesses du titre, la partie conservée de la lettre s'arrêtant à un passage où il est encore question de Carrache. Il en faut conclure que Brienne n'a pu faire cet éloge que parce qu'il avait pratiqué et aimé l'art des Flandres, et, si ce goût ne fait pas tout à fait de lui une exception, au moins est-on autorisé à le compter parmi ceux qui avaient échappé à la tyrannie des théories académiques qui, aux grandes « peintures d'histoire » des artistes psychologues ou moralistes, préféraient les modestes toiles de chevalet, exécutées par d'impeccables ouvriers, ces petits chefs-d'œuvre sans prétention qui allaient peu à peu gagner l'admiration publique, accaparée alors par une orgueilleuse école.

1. Il décrit spirituellement un portrait de Brauwer par lui-même : « Seipsum cum sociis combibonibus inter pestiferos tabaci odores exhibet. »



CHAPITRE VI

LA CRITIQUE D'ART

DIFFICULTÉ DE TRANSPOSER LES FORMES ET LES COULEURS DANS LE LANGAGE DES MOTS || PREMIERS ESSAIS ; DESCRIPTIONS LITTÉRAIRES DE GALERIES ; LES MOTS TECHNIQUES EMPRUNTÉS A L'ITALIE || LA CRITIQUE A L'ACADÉMIE EST RATIONNELLE ; SA DOCTRINE VISE A LA CERTITUDE SCIENTIFIQUE ; SES JUGEMENTS SONT ABSOLUS PARCE QU'ILS DÉCOULENT DE PRINCIPES CERTAINS || LA CRITIQUE « IMPRESSIONNISTE » ; RECHERCHES DE TERMES COLORÉS ; TRANSPOSITIONS DE SENSATIONS ; TENTATIVES POUR RENDRE AVEC DES MOTS DES IMPRESSIONS PITTORESQUES || COMMENT LA LANGUE DES CRITIQUES SUIT DANS SES TRANSFORMATIONS LE STYLE DES PEINTRES.



DANS la société parisienne du XVIIe siècle, la culture littéraire est fort en avance sur la culture artistique et le public qui applaudit Racine ou lit La Bruyère beaucoup plus nombreux que celui qui regarde les œuvres de Poussin et de Le Brun. Pourtant, les peintres de la fin du siècle travaillent au milieu d'un cercle plus large et plus attentif que n'étaient les quelques Mécènes qui « protégaient » les peintres, au temps du roi Louis XIII. C'est un bon moyen, pour suivre l'affection croissante des amateurs pour la peinture, que d'en chercher les témoignages dans la langue de la critique. Les formes successives de la sensibilité ne disparaissent pas sans laisser leur empreinte dans la langue. La critique d'art fait la liaison entre l'art et le public; c'est le langage de la critique qui va nous donner les meilleurs repères pour suivre la pénétration du goût de la peinture dans l'esprit français.

LA CRITIQUE D'ART

En général, ni les artistes ni le public n'aiment à reconnaître ce qu'ils doivent aux critiques. Contre eux, on cite méchamment La Bruyère : « Avec cinq ou six termes de l'art et rien de plus, l'on se donne pour connaisseur en musique, en tableaux, en bâtiments et en bonne chère : l'on croit avoir plus de plaisir qu'un autre à entendre, à voir et à manger; l'on impose à ses semblables et l'on se trompe soi-même. »

La Bruyère, homme de lettres professionnel, trouve naturel de parler la langue de son métier; il disserte sans honte sur l'antithèse, la métaphore et l'hyperbole; pour les profanes de la *rhétorique* et de la *poétique*, il parle comme un pédant ou même un charlatan; à son tour, La Bruyère, qui n'est ni musicien, ni peintre, ni architecte, ni gourmet, met sur le compte du pédantisme et du charlatanisme les termes qui ne lui sont pas familiers. Le critique d'art se heurte à une difficulté que ne connaît pas le critique littéraire. Celui-ci est un écrivain qui parle d'un écrivain : quelles que soient la profondeur, la richesse, la complexité de l'œuvre qu'il commente, toujours ce sont des mots qui traduisent d'autres mots. Le critique d'art, au contraire, doit transposer en mots ce que d'autres ont exprimé avec des lignes et des couleurs. C'est surtout pour la peinture que cet effort est nécessaire. C'est pour exprimer les sensations de la couleur qu'une langue s'est créée lentement.

Elle commence avec l'histoire de notre peinture moderne, au XVIIe siècle. Alors modestement, apparaît ce qui, jusqu'à nos jours, ne cessera de s'épanouir. Quand Félibien, l'historiographe de *la Vie et les Ouvrages des plus grands peintres*, veut faire comprendre les mérites d'un coloriste, il écrit paisiblement : « Il possédoit l'entente des couleurs » ou « un beau pinceau ». Pour en dire autant, il faut aujourd'hui se donner beaucoup plus de mal : la prose de notre Vasari paraît quelque peu grise et indigente, si on la compare même à celle du plus sobre de nos critiques d'art. Pour donner de la palette de M. Besnard même la plus légère idée, il faut un vocabulaire plus monté en couleurs que pour décrire celle de Poussin. Mais sur le compte d'un même peintre, Rubens, par exemple, comme le ton est différent suivant qu'on lit de Piles qui l'admirait au XVIIe siècle, ou Fromentin qui l'admirait à la fin du XIXe ! De tout temps, les peintres ont eu des couleurs sur leur palette. Les critiques d'art n'en ont trouvé que

lentement et difficilement dans les mots de la langue. C'est la formation de cette langue « pittoresque » que l'on peut suivre dans les traités des théoriciens, dans les conférences de l'Académie et surtout dans les impressions parlées ou écrites des amateurs d'art du XVIIe siècle.

*
* *

Les premiers essais littéraires sur les tableaux furent les descriptions de galeries, si fort à la mode durant tout le XVIIe siècle. Tant de raisons favorisèrent leur succès! Elles plaisaient aux écrivains dont elles amusaient l'ingéniosité, aux collectionneurs dont elles flattaient la vanité, au public même à qui elles expliquaient une histoire parfois peu connue ou une allégorie souvent obscure. La galerie de Marie de Médicis, peinte par Rubens, eut ses commentaires en vers latins. Des gens de lettres comme Scudéry, de hauts fonctionnaires comme le jeune Loménie de Brienne, de très grands seigneurs comme le duc de Richelieu, des collectionneurs de tout rang décrivaient ou commandaient une description en prose, en vers, en latin, en français. Fouquet et Louis XIV ne faisaient pas décorer une galerie, peindre un plafond, sans qu'un poète — quelquefois La Fontaine, quelquefois Quinault, une fois Molière — ne fût l'historiographe des sujets traités. Dans ces narrations, rien pour l'art du peintre. S'il y a une réflexion, elle n'est jamais d'ordre pittoresque. Devant le désespoir de Didon, l'auteur s'apitoie et console; devant la beauté de Daphné, il trouve bien des excuses à la conduite d'Apollon. Tel autre, dès qu'il voit une petite madone de Raphaël, sent sa foi se raffermir; le tableau religieux devient une homélie. Pour une nature morte, on reprend les vieilles histoires de Pline, les gentillesses de l'anthologie : « Pourvu que les insectes et les oiseaux ne viennent pas manger ces fleurs et ces fruits! » Ce genre de commentaire remonte à la description du bouclier d'Achille, dans *l'Iliade*. Loin d'annoncer une critique d'art, ces petits jeux littéraires en dispensent. Ils se maintiendront en honneur jusqu'à nos jours, surtout parce qu'ils permettent de parler des peintres et dispensent de « parler peinture ».

C'est d'Italie que vinrent les premiers éléments d'une langue

d'art. La plupart des traités français sont alors des traductions de Lomazzo ou de Vasari. Au lieu de chercher des équivalents, on introduit des mots étrangers. Rien ne permet mieux de constater la pénétration de l'art français par celui de Rome et de Florence, que cette quantité de termes qui s'installent dans l'usage de nos écrivains. Ce vocabulaire ne dépayse pas trop le public, tout entier orienté vers les choses d'Italie : personne ne songe à s'étonner que de Chambray appelle Albert Dürer, « le plus grand peintre des *Tramontains* », bien que cette désignation ne puisse avoir de signification que pour un Italien. Quelquefois pourtant, lorsqu'ils songent au grand public, ces critiques craignent de n'être pas compris. Ce même de Chambray sent la difficulté et qu'il faudrait « éviter autant qu'on peut d'embarrasser l'esprit du lecteur ». Mais il n'a pas « trouvé de mots purement français qui eussent des expressions aussi fortes que celles de ces barbarismes que l'usage a comme naturalisés parmi tous les peintres ». Il se contente de donner au début de son traité un petit glossaire à l'usage de ceux qui n'entendent pas l'italien et, après lui, beaucoup d'autres, Bernard du Puy du Grez, Roger de Piles prendront la même précaution pour les mots *élève*, *contraste*, *site*, *svelte*, etc. Presque tous ces mots, nouveaux alors, sont restés dans l'usage courant de notre langue, aussi bien les termes techniques : *gouache*, *fresque*, *estampe*, *esquisse*, *pastel*, *carton*..., que les expressions servant à désigner les personnages ou les sujets ordinaires de tableaux : un *chérubin*, un *bambino*, une *madone*, une *pieta*, une *sainte conversation*, un *grotesque*... ; aussi bien les termes d'art : *contraste*, *site*, *attitude*, *groupe*..., que les épithètes : *vague*, *svelte*, *fruste*, *mesquin*. De Piles remarque fort justement que si l'on dit le clair-obscur et non le clair et l'obscur, c'est d'après la locution italienne : *chiaroscuro*.

Quelques termes n'ont pas subsisté : *strapassé* ou *extrapassé*, qui signifie : négligé, mal dégrossi ; *stenté* qui caractérise un travail pénible, trop soigné. D'autres changent un peu de sens en passant en français. *Quadro* qui veut dire : tableau carré, devient en français : cadre, et ce mot neuf prend un sens précis et dépossède *bordure*. L'usage d'un de ces noms est particulièrement remarquable : *sposalisse*. Il sert à désigner les tableaux où sont représentées de saintes fiançailles : celles de la Vierge avec Joseph, celles de quelque sainte avec l'enfant Jésus. Comme le

plus célèbre de ces tableaux, en France, était la peinture du Corrège, connue aujourd'hui sous le nom *Mariage mystique de sainte Catherine*, bien vite le terme italien de *sposalisse* ne désigna au XVIIe siècle que cette œuvre. On disait la *sposalisse* du roi, comme on dit le « torse du Belvédère » ou « la sainte famille de François Ier.

Le mot italien : *il costume*, eut une fortune analogue. Bien que d'un usage constant au XVIIe et au XVIIIe siècle, — Diderot l'emploie encore — il n'a pu s'acclimater en France. Il servait alors à désigner ce que nous appelons *couleur historique*, et il avait un sens plus précis que « convenance » ou « bienséance ». Mais il n'avait cette signification qu'à la condition d'être écrit en italique ou prononcé à l'italienne, sinon il se confondait avec le mot français *costume* dont le sens est tout autre[1]. L'expression : *couleur locale*, qui signifiait à l'origine : couleur matérielle des objets, étendit son sens pour suppléer à *costume* qui disparaissait.

Sauf ces termes italiens, les traités artistiques ont peu fourni au vocabulaire de l'art. Pour les principes esthétiques, dont les critiques d'alors se préoccupent beaucoup, la langue abstraite et philosophique suffit à les exposer. Dans les applications particulières, l'analyse est courte et elle aboutit à des jugements sans nuance. Les opinions sont simples; les qualificatifs, robustes et francs. Plus tard, seulement, on discernera les raisons de l'admiration et du blâme. On s'apercevra qu'il est le plus souvent injuste d'appeler Rolet un fripon et que toute approbation, toute critique surtout, doit se présenter avec un cortège de restrictions, imposées par l'équité, exprimées ou sous-entendues par les souplesses et les nuances de la langue. Mais alors la critique usait volontiers de l'injure, et je ne parle pas seulement des auteurs de libelles, emportés par la violence de la polémique. Voici M. Fréart de Chambray, homme d'humeur grave, de cette maison des Chantelou, qui comptait l'admiration religieuse de Poussin parmi ses autres vertus de famille. M. de Chambray n'aime pas Michel-Ange. Il l'appelle « téméraire et ridicule compétiteur de Raphaël ». Il qualifie sa composition « d'inepte », son génie de « stérile et de

1. Voici un exemple qui prouve que le mot italien et le mot français peuvent coexister dans une même phrase sans se confondre pour la prononciation, ni pour le sens : « ... ce que l'on appelle icy (à Rome) *il costume*, en quoy la plupart des peintres manquent pour ne savoir ny les temps, les habits, les cérémonies, ny les costumes » (La Teulière à Louvois, 10 février 1688).

pauvre ». Il classe Vasari parmi « ces sottes gens qui infectent de leur ineptie toutes les choses dont ils se meslent de discourir, parce qu'ils les prennent toujours mal et à contresens ». Et il l'achève en latin : *asinus portans mysteria.*

L'admiration n'est pas moins brutale : Raphaël est un « dieu », ou tout au moins un « demi-dieu ». C'est là le ton des jugements de Poussin. Ce qui manque à la critique c'est sans doute « l'esprit de finesse », mais c'est surtout un jeu d'épithètes, capables de qualifier avec délicatesse et précision. De ces grosses et brèves appréciations, presque dénuées de toute considération sur les œuvres, on ne sait jamais si elles s'adressent à l'homme ou à l'artiste : un méchant peintre est un méchant homme. Pendant la bataille entre la couleur et le dessin, Restout, un ami de province — car il habite Caen — Restout ne contient pas son indignation lorsqu'il voit « cet art si savant et si noble tellement obscurci par l'effronterie et l'ignorance ». « Canaille, libertinage, scandale, ignorance et mensonge », sont les termes dont il gratifie ces « peintres lâches qui croupissent toute leur vie dans l'ignorance de la plus belle partie et même souvent des premiers éléments de leur art ».

Au moment où les membres de l'Académie royale, sur l'ordre de Colbert, sous la direction de Le Brun, s'assemblent devant des tableaux de Poussin et de Raphaël ou des moulages d'antiques pour s'entretenir de peinture et de sculpture, le seul progrès qu'ait encore fait la langue d'art est l'adoption de nombreux termes italiens.

*
* *

La critique à l'Académie fut technique, mais non dans le sens actuel de ce mot. Ces académiciens ne discutent pas sur les tableaux seulement pour en détailler les mérites et les mieux goûter ensuite. Un homme du XVIIe siècle, Chapelain ou Ph. de Champaigne, Boileau ou Le Brun, aurait difficilement admis que le plaisir d'analyser ses admirations fût une raison d'être suffisante pour la critique. Lorsqu'ils étudient des œuvres belles, c'est toujours pour remonter aux conditions nécessaires de la beauté. Mais surtout les académiciens sont des professeurs chargés d'élaborer une doctrine, et ils n'oublient pas — Colbert

et Le Brun le leur rappelleraient au besoin — qu'ils sont là pour tirer de Raphaël et de Poussin les règles certaines qui permettront de faire un chef-d'œuvre à coup sûr. Aussi abandonnent-ils volontiers les considérations artistiques, dont ils sentent l'inconstance et la mobilité, et, passant les frontières par lesquelles la peinture touche à l'objet des sciences voisines, ils espèrent donner ainsi à leur esthétique un peu de la fixité des sciences certaines.

Pourquoi, à propos du dessin, donner la définition géométrique du trait? Pourquoi discuter si le trait « n'est autre chose qu'une ligne physique, ou une démonstration mécanique qui a toujours quelque dimension en sa largeur, quelque déliée qu'elle puisse être? » Pourquoi, à propos de « l'expression », distinguer l'appétit « concupiscible » de l'appétit « irascible? » Pourquoi surtout remonter aux causes physiologiques, faire intervenir les nerfs « qui sont de petits tuyaux », et « la petite glande qui est au milieu du cerveau », et « les esprits qui rendent les sens plus aigus? » Pourquoi, lorsqu'il commente *Le Ravissement de saint Paul*, Le Brun analyse-t-il « la théologie muette » de Poussin, et pourquoi dans le langage des couleurs trouve-t-il exprimées et « la grâce prévenante et efficace », et « la grâce concomitante et aidante », et « la grâce abondante et triomphante », sans parler de « la jambe du saint qui descend en bas » pour rappeler « le penchant que ce saint avait au péché? » Dans le débat sur la couleur et le dessin, dire que la couleur « dépend de la matière et qu'elle est par conséquent moins noble que le dessin qui ne relève que de l'esprit », qu'est-ce que cela signifie sinon que le critique de l'Académie se sert de la métaphysique de son temps, comme de la théologie, de la physiologie, de la géométrie, pour rendre son esthétique irréfutable; si sa foi dans la science a été mal récompensée, si ses jugements artistiques ont plus perdu que gagné à cette solidarité, il est juste de reconnaître qu'ils ne sont ni plus ni moins démodés que les théories scientifiques ou métaphysiques dans lesquelles la pensée académique avait cru trouver un appui durable.

Il reste encore de ces conférences une façon de considérer les œuvres d'art et, par suite, d'en parler qui n'est plus la nôtre et qui est de professeurs en quête de préceptes sûrs. Ils ne voient pas dans les arts en général la révélation des personnalités ou ce

que nous appelons le lyrisme. Boileau, lorsqu'il parle des belles tragédies, ne suppose pas que Corneille, après avoir observé les règles, a bien pu faire passer dans son œuvre quelque chose de son âme héroïque et généreuse, ou Racine les émotions d'une sensibilité passionnée. Les critiques de l'Académie ne songent pas davantage à rechercher dans les peintures l'image d'une âme d'artiste, ni à écouter les confidences qu'elles font tout bas à qui se penche affectueusement sur elles. Qualités et défauts sont à leurs yeux parfaitement clairs, nettement définissables, non dans leur relation avec le tempérament d'un homme, mais dans leur rapport avec les règles du genre. Peut-être, comme l'Art Poétique, admettent-ils « l'influence secrète du ciel », mais, cette part faite à l'inconnaissable, ils parlent des œuvres d'art comme d'un ensemble de qualités qui s'empruntent et s'acquièrent par la méthode. Etudiez les « belles proportions », — cela s'enseigne, — et vous saurez le dessin. Sachez comment se contractent les muscles de la face, et vous posséderez le secret d'exprimer les sentiments. Lisez attentivement les histoires anciennes, et vous observerez les lois du *costume*. Ainsi de suite. Seules, les qualités de la couleur échappent aux définitions; les conditions du « beau coloris » restent indéfinissables et les préceptes impossibles. Cette qualité, qui résiste à l'analyse intellectuelle et ne donne aucune joie à l'intelligence, l'Académie la boude et renonce à l'enseigner.

A cette conception de l'art correspond une critique impersonnelle. Le critique moderne, Fromentin, à Amsterdam ou à Anvers, ne croit avoir compris un chef-d'œuvre que s'il a senti les nobles émotions qui vivifient le métier des grands peintres et font de Rubens et de Rembrandt des ouvriers de génie. Dans ses jugements entrent naturellement quantité de réflexions morales, philosophiques, des rappels de sentiments personnels, des regrets et des espoirs, des éveils de sensualité, des rêveries et jusqu'aux caprices de son humeur. L'homme de génie et son pieux critique sympathisent sur une œuvre, dans une même émotion. Le conférencier de l'Académie, au contraire, ne fait rien intervenir de sa sensibilité. Sa seule préoccupation est de montrer comment les « clairs et les bruns » servent « à faire fuir ou avancer les corps. » Ses analyses s'adaptent exactement à leur objet et ne le dépassent jamais; les Académiciens ne sont

plus qu'ouvriers qui parlent à leur apprenti dans la langue de leur métier.

Quelles seront les conséquences pour la langue d'art? Devant un bon coup de fleuret, j'entends crier : « Quelle parade prestigieuse? Quelle fougue! Quelle précision! » Un maître d'armes déclare simplement : « C'est une septime enveloppée.... » La langue de cette critique sera d'abord technique et précise. Les qualificatifs expriment non pas des impressions personnelles et fugitives, mais des qualités classées, nettement définissables, reconnaissables par tous les esprits. Le Brun possède le « bon dessin ». Voilà une affirmation aussi peu contestable que : le soufre est jaune, l'absinthe est amère ou encore Socrate est mortel. Car le « bon dessin » n'est pas cette qualité peu définie que nous reconnaîtrions aussi bien chez Michel-Ange que chez Rembrandt, chez Ingres que chez Hokousaï. C'est une manière de rendre les formes parfaitement déterminée. « Il ne consiste presque, dit R. de Piles, que dans une habitude de mesures et de contours que l'on répète souvent. » Ces contours? Ils sont fixés une fois pour toutes dans le moindre détail. Voyez les tables de Testelin. Les muscles sont « ondoyants, grossiers et incertains pour des personnes rustiques et champêtres; » chez les personnes « graves et sérieuses », ils sont « nobles, arrondis et certains »; chez le héros enfin, il les faut « grands, forts, résolus, choisis et parfaits... » Et de même pour « la grande manière » de la composition ou le *costume*. Quand observe-t-on le « costume? » Quand on dresse en Égypte des pyramides sur l'horizon, en Grèce et à Rome des temples. C'est violer la règle que montrer, comme Raphaël dans *Les Loges*, un Caïn vêtu de draperies, car « on croit qu'il ne trouva l'invention de filer la laine qu'après sa fuite et sa retraite dans les Indes. » C'est observer le *costume* que de ne « mettre jamais un Fleuve en pied que quand il court après Aréthuse. » Les qualités que l'élève doit acquérir sont ainsi parfaitement intelligibles, définies par la raison, démontrées par les exemples des grands maîtres.

A mesure pourtant que l'Académie plus libérale offrit à ses élèves des modèles plus variés, après que de Piles eut obtenu qu'on ne négligeât aucune École d'Europe, et que Titien, Rubens et Rembrandt furent entrés dans le Panthéon des peintres auprès de Raphaël et de Poussin, sans doute il y eut beaucoup d'esprits

pour se troubler de cette confusion et, comme Restout, se lamenter sur la Beauté, qui désespérant de savoir si elle devait être vêtue à l'espagnole, à l'italienne, à la française ou à la flamande, devrait se résigner à s'accoutrer au hasard, « bigearrure tout à fait ridicule ». Mais bien vite ces inquiétudes durent paraître sans motif. L'esthétique des académiciens était trop précise pour les laisser longtemps indécis entre des types différents de beauté. Les nouveaux venus furent vite classés et désormais chacun resta à sa place dans une immobilité hiérarchique. Du moment que la « composition noble » se définit nettement, il faut conclure : tel artiste la possède, tel autre point. La seule difficulté est une question de degrés. Quelle distance relative sépare chaque artiste de la perfection pour chacune des parties de l'art? Les appréciations ne sont plus qualitatives, mais quantitatives, et le chiffre peut avantageusement remplacer l'adjectif. R. de Piles suit cette méthode jusque dans son extrême conclusion logique. Ses tables arithmétiques succèdent aux tables de préceptes de Testelin. Vingt représentant le dessin parfait, la composition parfaite, voici les notes obtenues par les grands maîtres de l'art :

	Composition.	Dessin.	Coloris.	Expression.
	—	—	—	—
Dürer.	8	10	10	8
Le Brun	16	16	8	16
Corrège.	13	14	15	12
Vinci.	15	16	4	14
Michel-Ange . .	8	17	4	8
Otto Vænius . .	13	14	10	10
Véronèse	15	10	16	3
Poussin	15	17	6	16
Raphaël	17	18	12	18
Rembrandt. . .	15	6	17	12
Rubens.	18	13	17	17
Le Sueur. . . .	15	15	4	15
Titien	12	15	18	6
Van Dyck . . .	15	10	17	15

On se rachète d'une faiblesse par un mérite. Véronèse est faible en « expression ». Mais « sa réputation est soutenue d'assez de parties pour le conserver dans le rang des peintres du premier ordre ». Les premiers tableaux sont ceux qui « possèdent le plus de parties ». « N'est-il pas vrai, dit Antoine Coypel, qu'un tableau peint par le Poussin sur un trait simple et fidèle de Rembrandt

serait un assez mauvais ouvrage et qu'un autre peint par Rembrandt sur le dessin exact et savant du Poussin serait un tableau admirable? » Coypel parle ainsi parce qu'il a, sans doute, sous les yeux le barème dressé par son ami de Piles. Le premier total est en effet piteux : 6 + 6 = 12, œuvre manquée. Le second est glorieux au contraire : 17 + 17 = 34, chef-d'œuvre. Celui qui rêvait un jour d'un monument idéal qui combinerait le portique du Parthénon, la colonnade de Saint-Pierre, la flèche de Strasbourg, etc., raisonnait un peu comme Coypel.

Malgré la belle architecture de leur système, ces rationalistes durent bien souvent soupçonner sa fragilité; leur critique ne leur donnait pas les raisons profondes de la beauté. Après la laborieuse analyse, quelque chose restait à explorer et à décrire dont on n'avait rien dit et qui importait seul cependant. Un jour, Coypel eut, à propos de Poussin, un mot aussi heureux qu'inattendu; chez le peintre des *Quatre Saisons* et des *Bacchanales*, il démêle « ce caractère de *cantique* qui élève l'âme, charme le cœur et l'esprit des savants ». Les mots de ce genre sont rares qui expriment une émotion. Le vocabulaire est indigent; les mots ont des teintes si neutres, si confuses, qu'ils servent à noter les apparences les moins semblables. Félibien exprime son admiration devant un Poussin et loue le « beau feu et l'art admirable ». A la même époque, d'autres contemplent avec tendresse Titien qui a su mettre dans ses peintures « tant d'art et tant de feu ». Et ces mêmes mots reviennent toujours; assez vagues pour s'appliquer aussi bien à Michel-Ange, à Rembrandt, à Rubens, à Vélazquez, à n'importe quel artiste de talent.

Parmi les peintures de Poussin, il en est une dont la poésie et la profonde émotion semblent dépasser l'ordinaire de ses compositions narratives, c'est *Le Déluge*. Mais cette œuvre est belle de toutes les qualités qui échappent à l'analyse rationnelle de l'Académie. Rien n'est alors significatif comme l'embarras de ceux qui, aimant cette peinture, ne peuvent la commenter. Voici d'abord Félibien : « Quoyque ce dernier soit un sujet qui ne fournisse rien d'agréable parce que ce n'est que de l'eau et des gens qui se noyent, il l'a traité néanmoins avec tant d'art et de science qu'il n'y a rien de mieux exprimé. » Nous ne saurons jamais en quoi consiste cet « art » et cette « science » par lesquels Poussin a su remédier au manque « d'agrément » de son

sujet. Loir, qui s'était chargé de commenter cette peinture « quelqu'ingrat qu'en fût le sujet », ajoute : C'était là « une matière très stérile, parce qu'une pluie continuelle et un temps couvert, inséparables du déluge, otoient le moyen de faire paroître avantageusement des objets agréables.... On ne voit pas de grandes figures dont les parties puissent être examinées en détails. » Et voilà pourquoi le commentaire du *Déluge* est si court, tandis que d'autres tableaux, *Eliézer et Rébecca*, *Les Hébreux recevant la manne*, fournissent matière à d'interminables analyses.

A ce régime, la critique d'art tend à disparaître. La constante certitude éteint la vie de la pensée, rend la recherche inutile, la nouveauté impossible ou haïssable. Les écrivains d'art n'avaient d'autre ressource que de se répéter ou de chercher matière à réflexions nouvelles en dehors de leur art. Le succès de *L'Art poétique* de Boileau les y aida. L'incompatibilité entre la poésie et la peinture ne devait pas frapper des artistes que le souci de l'histoire, les préoccupations psychologiques avaient toujours maintenus très près de la littérature et pour qui la peinture était avant tout un moyen d'exprimer des idées. Donc Antoine Coypel, et beaucoup d'autres après lui, vont parler peinture en transposant les hexamètres de Boileau :

Vous donc, qui secondé par un génie heureux,
Courez de ce bel art le sentier périlleux...

Tout y passera : les conseils moraux; fuyez les flatteurs; « cédez à la raison »;

Que la nature soit votre guide fidèle.

Des vers de Boileau sont insérés tout crus ;

Que dans tous vos sujets la passion émue
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue.

On est presque surpris de rencontrer parfois les noms de Raphaël et du Guide. On attend ceux d'Homère et d'Euripide dans cette contrefaçon nouvelle de l'*Épitre aux Pisons*. La prose abondante dont l'auteur accompagne son poème n'est pas beaucoup plus instructive. Dans ce bavardage didactique et ces plati-

tudes morales, rien ou presque sur la peinture proprement dite. Il est alors une critique qui annonce notre critique moderne; mais c'est ailleurs qu'il la faut chercher.

*
* *

Les simples amateurs d'art ne devaient point parler peinture à la façon des conférenciers de l'Académie; d'abord parce que dans les belles œuvres ils ne cherchaient que leur plaisir et non des recettes pour les recommencer; ensuite parce qu'ils s'intéressaient moins que les élèves de Le Brun et de Poussin aux mérites de la conception, davantage aux qualités d'exécution qui séduisent quiconque a l'œil voluptueux. Ce sont les mêmes qui, un temps, ont opposé à l'intellectualisme de l'École leur admiration pour les panneaux flamands, parfois vides de pensée, mais toujours brillamment peints, les mêmes qui ont tenté d'exprimer par des mots inconnus de Le Brun les nobles sensualités de la peinture.

Sauf de Piles, le plus cultivé d'entre eux et qui fut de l'Académie, ils ne nous ont guère laissé de témoignages écrits. Ce furent des amateurs à la sensibilité vive, mais sans prétention, à qui sans doute il suffisait d'exprimer leurs prédilections par quelques mots, quelques exclamations et quelques gestes. Mais d'autres nous ont parlé d'eux, et il est possible de retrouver leurs portraits dans la caricature que leurs adversaires nous en ont donnée. Aux graves penseurs de l'Académie, ils semblaient comme des forcenés. Dès 1662, M. de Chambrun se plaint de ces « curieux modernes » qui ont inventé un « jargon exprès, avec lequel ils exagèrent magnifiquement par des gestes et des expressions fort emphatiques pour faire admirer la fraischeur et la vaguesse du coloris, la franchise du pinceau, les touches hardies, les couleurs bien empastées et bien nourries... et la morbidesse des carnations ». « Cacopeintres », s'écrie encore vingt ans plus tard Restout, « cacopeintres » qui s'attachent à des choses « basses » avec des termes « pédantesques ». « Voyez, monsieur, reculer ce paysage peint en petit volume.... » Car pour exprimer des « choses basses » que saurait-on trouver sinon des termes extravagants? Que ne parle-t-on plutôt « de la beauté, de la diversité, netteté et

sublimité des pensées, de cette manière noble et majestueuse de traiter un sujet, de la discrétion à le remplir dignement et convenablement à la vérité de l'histoire qu'il représente et au mode dans lequel il se rencontre, de l'exacte et savante observation du costume, etc. » C'est donc bien parce qu'ils s'intéressent à des choses différentes que ces deux classes de gens ne s'entendent pas; au fond de cette querelle de mots, il y a une opposition de doctrines.

Chez ces « impressionnistes » on peut voir par quel effort les mots cherchent à rendre dans toutes ses finesses le langage des lignes et des couleurs. La difficulté est considérable encore aujourd'hui, alors que tout un vocabulaire pittoresque, un arsenal de métaphores et de comparaisons a été peu à peu constitué pendant plus de deux siècles. La difficulté était encore plus grande lorsque les critiques d'art voulurent, avec des mots qui n'avaient guère servi qu'à traduire des idées explicites, exprimer ce que le peintre leur suggérait avec son langage muet de sensations. Ils ne pouvaient pas laisser de côté les qualités techniques; ils sentaient bien l'importance du métier qui contient toutes les intentions du créateur et que, s'il peut exister un grand peintre qui n'ait ni philosophie, ni même d'idées au sens ordinaire du mot, il ne saurait y en avoir sans une certaine maîtrise du pinceau, sans une exécution parfaite. Voilà donc le critique d'art tenu de faire passer dans ses mots des couleurs, des formes et des apparences qui soient aussi des idées. Les Titans forcenés de Michel-Ange, les visions phosphorescentes que Rembrandt noie en des ombres mystérieuses sont des façons de penser et de parler. Le but de la critique ne serait atteint que s'il expliquait cette psychologie profonde sans jamais laisser échapper les images qui en sont le support et qui leur donnent la beauté. Et le critique n'a pas la ressource de créer des mots. Ces sensations neuves, c'est une langue déjà vieille et très formée qui doit les exprimer. Avec des mots attachés à d'autres emplois, il faut décrire des régions nouvelles.

Il serait donc infini de reprendre une à une les comparaisons, les métaphores, les images de toutes sortes, l'argot d'atelier, les bizarreries exotiques qui, au XVIIe siècle déjà, servirent à rendre les voluptés de la peinture. Aucun des moyens actuels ne semble alors avoir été ignoré. Les intempérances de ces novateurs nous paraissent aujourd'hui timides, mais l'accueil qu'ils reçurent

prouve qu'ils effaraient leurs lecteurs, tout comme les plus truculents de nos critiques modernes.

Et d'abord les comparaisons. Il en faut pour suppléer aux indigences de la langue. Cherchez un terme pour nommer les couleurs d'une palette même sobre; en dehors des expressions chimiques, inutilisables en critique parce qu'elles ne sont pas pittoresques, il n'y a guère de noms précis. Ceux qui existent sont des restes d'anciennes comparaisons; des noms de fleurs ou de pierres précieuses sont ainsi devenus des qualificatifs : *violet*, *mauve*, *lilas*... *topaze*, *émeraude*, *turquoise*.... Les critiques ont naturellement recours à cette ressource traditionnelle. Quelques-unes de leurs comparaisons nouvelles resteront dans la langue : la couleur de Giorgione est d'un « goût brûlé »; Michel-Ange « donne dans la brique ». D'autres furent moins heureuses. Nous ne comprenons plus pourquoi il faut voir dans le coloris de Giorgione un jet d'eau impétueux, dans celui de Titien, une paisible fontaine.... Les couleurs ne parlent pas seulement aux yeux, elles suggèrent des sensations tactiles. Les ennemis de Poussin l'accusent de « donner dans la pierre »; ses amis condamnent Rubens parce qu'il « donne dans la tripe ». Enfin, on se livre au jeu des sensations transposées.

Pour un critique moderne, trouver une teinte « savoureuse », parler de la « sonorité » des couleurs, comme du « coloris » des sons, est chose des plus simple. Ces « transpositions » ont semblé utiles avant de paraître naturelles et peut-être étonnèrent-elles d'abord un peu ceux mêmes qui les employaient. Mais on devait bien vite s'habituer à un procédé qui enrichissait aussi prodigieusement le vocabulaire des sensations. Si le vocabulaire des yeux fait défaut, celui de l'ouïe ou du toucher y suppléera. Vainement on chercherait un terme visuel pour exprimer l'impression très particulière produite par certaines couleurs et que les termes *acide*, *aigre*, transposés du goût, expriment parfaitement. Les amateurs du XVIIe siècle trouvèrent ainsi que certaines couleurs sont « suaves », d'autres « moelleuses »; d'autres au contraire « sèches » ou « dures ». Presque toutes les sensations allaient ainsi prêter quelque chose au vocabulaire visuel.

Une de ces transpositions surtout a fait fortune et elle reste

aujourd'hui encore, la grande ressource en critique d'art, c'est la métaphore musicale. Les hommes du XVIIe siècle en ont beaucoup usé. On la trouve déjà dans Félibien qui l'applique, non à l'harmonie des couleurs, mais au rythme des lignes. Il veut dans les formes « une symétrie, une proportion, une grâce et une harmonie si grande » qu'elles satisfassent la vue « de mesme que les accords de musique contentent les oreilles ». Cette comparaison lui semble si juste qu'il en prend prétexte pour s'étonner qu'on n'ait pu encore « établir des règles assurées et démonstratives pour faire des ouvrages qui pussent aussi bien satisfaire les yeux, comme avec le temps on a trouvé moyen de satisfaire l'ouïe par des proportions harmoniques ».

C'est au coloris surtout que s'appliquèrent les métaphores musicales et avec le coloris le rapport paraît en effet plus étroit. Les peintres semblent avoir donné sur ce point l'exemple aux critiques; les grands Vénitiens, Giorgione, Titien ou Véronèse, aimèrent à confondre la couleur et la musique en une même volupté; dans leurs savoureuses nudités, chez leurs patriciens somptueux, la joie de vivre ne s'épanouit pleinement que sous la chaleur passionnée des violoncelles; de même, devant ces grandes fêtes de la couleur, l'allégresse s'éveille en nous grave et recueillie, comme sous la caresse d'une symphonie muette. Couleur et musique sont si apparentées que les critiques ne pouvaient manquer d'appliquer à la première tout ce qu'ils savaient de la seconde. Félibien disait encore : « l'union et l'entente des couleurs, l'entente des ombres et des lumières ». Bientôt, chez d'autres, les « douces sympathies » deviennent des « accords touchants ». « Harmonie », « couleurs concertées » et aussi « couleurs discordantes », seront désormais des locutions habituelles. Maintenant que le goût est assez raffiné pour priser les « heureuses dissonances de l'harmonie », la langue se fait savante et hardie pour les noter. L'assimilation d'un tableau à un orchestre est courante chez de Piles. Mais la musique n'intervient que pour signifier l'harmonie des couleurs. Personne ne voit encore, dans une composition pittoresque, des variations sur un thème; personne non plus n'assimile des colorations à des timbres, le rouge au trombone, le clair de lune au son de la flûte. Pour le moment, les critiques

n'oublient pas qu'un commentaire doit expliquer, non obscurcir.

Comme ils ne regardent plus seulement ce que racontent les peintures, mais comment elles sont exécutées, voici les critiques tenus d'employer de ces termes qui ne qualifient pas seulement la couleur, mais rappellent la matière qui la porte, et la manière dont elle a été traitée. La langue littéraire du XVIIe siècle était peu hospitalière à ces termes techniques et les académiciens dédaigneux n'aimaient pas à s'entretenir des vulgarités manuelles qui les assimilaient aux ouvriers. Félibien, qui semble ne connaître de Rembrandt que ses dernières œuvres, n'en parle que pour plaider les circonstances atténuantes. Devant la fougue pathétique du vieux peintre, il a été surtout choqué par les brutaliltés de la facture. Les vrais amants de la couleur n'ont pas de ces dégoûts : pour eux, les couleurs ont une âme et un corps; elles sont une substance fluide ou pâteuse, onctueuse ou granulée, traitée avec brutalité ou caressée avec tendresse.

Mais devant les prouesses d'une belle exécution, nos amateurs durent être embarrassés pour dire leur enthousiasme. C'est l'argot des ateliers qui pouvait seulement leur fournir un vocabulaire. C'est là seulement que naissent ces expressions. Celui-là doit en trouver qui, tout le jour, un pouce planté dans la palette, écrase sur la planchette de noyer la substance fine et grasse, puis la fait tourner dans l'huile qui la dilue; dans sa main la brosse court, frotte la toile tendue et vibrante de son crin sec et hirsute; puis amollie, elle caresse tendrement une rondeur lumineuse, estompe des transparences légères, étale un liquide qui bave sur les bords, découpe un contour d'un empâtement brutal et enfin, alourdie et embourbée, essuie en se tordant sur la toile une boue précieuse, où de petits poils restent englués. Celui qui manie continuellement l'outil doit parfois trouver de ces mots expressifs, qui luisent comme des miniatures, coulent comme de l'huile et sentent le vernis. Il les passe à l'homme de lettres qui vient dans son atelier pour apprendre à « parler peinture ».

Il ne faudra donc pas s'étonner outre mesure lorsque, un peu plus tard, un farouche admirateur de Fragonard, les yeux allumés de gourmandise, faisant claquer son pouce, rugira : « Voyez quelle fermeté de touche, quelle fougue de pinceau,

ces laissés, ces lâchés. Comme c'est peint grassement, ciel, quel ragoût!... Vous avez vu le *nec plus ultra*, pour le *heurté*, le *roullé*, le bien *fouetté*, le *tartouillis*. Le voilà, le voilà, le *véritable tartouillis* » et d'un pinceau fictif il fouette dans les airs la pâte idéale de quelque monstrueux tartouillis. Sans doute les gens du XVIIe siècle n'ont pas de Fragonard à mettre en prose. Leur langue, comme leur peinture reste plus sage. Pourtant elle sait au besoin noter une manière « grenée » ou « hachée », une « touche fière, moëlleuse et bien empâtée ». Et même, à en croire Ch. Coypel, si, dans les rides de quelque respectable vieillard, il y a « d'heureuses épaisseurs de couleurs », on entend bientôt « le beau terme de patrouillis. » La méthode est dangereuse, il faut l'avouer. Mais convenons que Guillet de Saint-Georges, l'historiographe des académiciens est tout de même trop plat quand, pour montrer l'adresse d'un peintre habile, il écrit qu'il « avait toutes les lumières dont le pinceau peut avoir besoin ».

Pour cet impressionnisme pittoresque, nos amateurs d'art trouvent encore de grandes ressources dans les langues étrangères. Ils n'ont pourtant rien emprunté aux Flandres, le pays des peintres habiles et brillants, mais à l'Italie, la « nourrice » de leurs peintres psychologues et historiens. La Flandre, qui leur apprit des raffinements de la palette et du pinceau, ne leur a point enseigné de mots. Les Flamands émigrés résistaient peu à l'assimilation; ils se montraient élèves dociles plus que maîtres originaux, moins capables d'enseigner leur métier que disposés à adopter celui des autres. De plus leur langue n'avait ni la souplesse ni la richesse de leur peinture et, s'il y eut en France des amateurs pour admirer le coloris de Van Dyck et de Téniers, il n'y eut personne pour glaner dans la prose de l'honnête Karl Van Mander. A cette époque, quand il y a contact entre le germanique et le latin, entre le nord et le midi, le premier se laisse toujours absorber par le second.

C'est donc à l'italien que l'on allait avoir recours. Sans doute les grands peintres d'Italie ne se sont jamais beaucoup amusés aux prouesses du métier et presque toujours, — sauf à Venise — ils ont gardé un peu de la simplicité austère et nue de la fresque. Pourtant leur production artistique, comme leur littérature pittoresque, montre une telle avance sur les nôtres, qu'ils peuvent

prêter non pas seulement les termes techniques, dont nous avons parlé plus haut, mais quelques-uns des mots qui caractérisent le mieux le « faire » (*il fare*) ou la « manière » (*maniera)* d'un peintre. Ces noms italiens apportent dans les propos des critiques enthousiastes l'emphase de leurs syllabes chantantes : *maestria*, *vaghezza*, *morbidezza*, *freschezza*, autrement expressifs que les mots français correspondants. Quelle admiration dans *virtuoso*! Quel mépris dans *strapazzone*! Les véritables raffinés se gardent bien de franciser tout à fait ces termes; ils se complaisent à ces sonorités exotiques, qui fixent l'attention sur ces mots, ce qui est une manière d'accentuer leur signification et de les mettre au superlatif.

Car il n'y a personne comme le critique d'art, pour fatiguer rapidement le terme le plus énergique. Lorsqu'il veut rendre la vivacité de son admiration ou de son dégoût, il ne trouve jamais dans la langue assez de moyens pour multiplier la force des mots — même en ajoutant les grossissements de voix, les jurons et tout ce qui se rapporte à l'action oratoire. Les grandes hyperboles du commencement du XVIIe siècle, « plus beau qu'on ne saurait imaginer, le plus touchant du monde », semblèrent vite d'une discrétion anodine. Cette tendance est de tous les temps. Mettre en prose ses sensations artistiques est d'une telle difficulté, que les meilleurs écrivains ne croient y réussir que s'ils les ont poussées au paroxysme. Les mots qui, comme toutes choses, ne sont forts que par rapport aux mots faibles, perdent leur efficacité dans ce *fortissimo* continu. Taine dépeint le naturalisme sensuel de Rubens sur un tel ton que, s'il lui eût fallu parler ensuite de Jordaens, la voix lui eût manqué. Et c'est pourquoi nos critiques d'art recherchent tant les mots rares, inédits, les mots étranges, bizarres, tous ceux dont les arêtes sont encore nettes, de préférence à ceux qui sont usés. Et c'est pourquoi sans doute ce « cacopeintre » s'exprimait « avec des termes si extravagans et des postures si grotesques » que Restout « creut qu'il devenait fol ».

A la fin du XVIIe siècle, nos critiques d'art aux impressions vives et au langage emporté, sont loin d'avoir acclimaté leur manière de sentir et de parler. Antoine Coypel dit sans doute : « parler de peinture aussi bien que de Piles », mais c'est là peut-être simple politesse pour un ami. Son fils Charles reste encore sévère pour

ces « faux connaisseurs ». Il ne perd pas une occasion de prétendre qu'il n'est pas besoin de « parler métier » pour juger une peinture. A son gré, un tableau s'analyse comme une tragédie. Et il met en scène deux amateurs pour opposer les deux écoles. Le caquet de la nouvelle est étourdissant.

« Eh! que dites-vous, cette tête est divine! Regardez-moi cette fonte, cette moële, ce tour pittoresque, cette touche hardie; comme cet endroit est soufflé! Quelle fabrique dans ces cheveux!

— Mais, mais, monsieur, le caractère...

— Le caractère, monsieur, le caractère; voyez comme ces sourcils sont frappés, ce front heurté et peint à pleine couleur, puis retouché à gras, pouf, pouf, pouf, comme ces gens-là faisaient rouler leur pinceau! Comme cela est fouetté! Ah! monsieur, cela est divin. »

Contre une telle éloquence, toute résistance est inutile. Les amis de la peinture et de la critique abstraites ont beau faire, du moment que le temps est venu où l'on savoure en peinture le « ragoût », le « bien fouetté », tous les raffinements de la couleur et les prouesses du pinceau, aucune force ne saurait interdire les mots qui expriment le mieux ces impressions nouvelles. « Le grand terme d'harmonie » paraît encore prétentieux à Charles Coypel. Néanmoins, avec beaucoup d'autres, il entre dans l'usage. La langue des conférences de l'Académie pouvait bien décrire les œuvres de Poussin, le « peintre des gens d'esprit ». Mais le règne est venu de Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard, des peintres qui ont un « beau pinceau ». Les ouvrages critiques, la littérature pittoresque admettent chaque jour davantage de ces expressions qui, autrefois, dans la bouche des « cacopeintres » et des « faux connaisseurs », soulevaient l'indignation de Restout et la gaieté de Coypel.

*
* *

Cette langue impressionniste, si difficile à constituer, n'obtint une faveur de bon aloi que lorsque les habitudes nouvelles de penser furent elles-mêmes admises par de bons esprits. Les hommes du XVIIIe siècle conserveront la plupart des prédilections du XVIIe siècle, mais ils en donneront d'autres motifs ou même n'en donneront aucun. Après la raison universelle, la sensibilité individuelle. Félibien a vu naître ce sensualisme du goût; il l'a

discerné dans cette méthode nouvelle des « curieux qui ne considèrent jamais dans les ouvrages qu'on leur montre, que ce qui est conforme à leur connaissance ou à leur inclination et méprisent tout le reste ». Il leur oppose la vraie doctrine qui est aussi celle de la littérature et qu'il a su exposer avec plus de netteté qu'aucun de nos écrivains classiques : avoir une « idée de la beauté et de la perfection, non sur des exemples de choses modernes que le temps n'a point encore approuvées, mais sur ce que la force de l'esprit peut imaginer, ce que la raison en juge et ce que le consentement des grands hommes en a prescrit ».

Au commencement du XVIIIe siècle, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos, on voit affirmer fortement que les jugements d'art ne doivent pas être rangés dans les vérités scientifiques, mais dans les impressions personnelles. Le goût esthétique et le goût physique sont de même nature. L'un préfère le champagne, l'autre le vin d'Espagne : pure question de palais. De même « la prédilection qui nous fait donner la préférence à une partie de la peinture sur une autre partie, ne dépend pas de notre raison, non plus que la prédilection qui nous fait aimer un genre de vie préférablement aux autres. Cette prédilection dépend de notre goût et notre goût dépend de notre organisation, de nos inclinations présentes et de la situation de notre esprit. »

Comment la sensibilité individuelle prend ainsi confiance en elle-même, rien ne le fait mieux constater que la lente création d'un langage nouveau, bizarre, imprévu, capricieux, barbare, compliqué comme nos impressions, docile à les rendre avec toute leur vivacité. Mais cette langue, ainsi qu'il arrive toujours, ne restera pas simplement un signe d'idée ; à son tour elle va agir. Les impressions, confuses et fugitives tant qu'elles sont anonymes prennent avec le mot comme un accroissement d'existence, une énergie plus forte, une sorte de matérialité, qui permet de les manier et de les faire circuler. Quand un mot surgit, c'est une idée latente qui monte au jour; une idée a pris forme, va se montrer, et son image à son tour va se multiplier et se répandre.

La langue de la critique d'art déborde ainsi peu à peu de sa spécialité dans la langue générale. Les formes gracieuses et le coloris séduisant qu'elle décrit sont maintenant familiers et nécessaires à toutes les sensibilités raffinées. On exige plus

de couleur de celui qui s'exprime avec des mots. Après avoir trouvé les mots de la couleur, on veut trouver de la couleur dans les mots. La littérature et la critique d'art se pénètrent et tout écrivain est capable de faire un « salonnier ». Il faudrait une longue analyse pour suivre cette diffusion de la langue d'art dans la communauté littéraire. L'histoire d'un mot peut la symboliser, du mot qui signifie à lui seul toutes les choses de la peinture. Le terme *pittoresque* est au XVIIe siècle un néologisme qui appartient exclusivement aux peintres : une histoire pittoresque est une histoire de la peinture; une guerre, une discussion pittoresques, sont une guerre, une discussion entre peintres. Puis on parle de style pittoresque, et la qualité désignée rappelle de moins en moins l'art de la couleur, à mesure qu'elle est de moins en moins un privilège de la peinture. Le sens du mot s'étend et il perd de sa précision technique. Pour remplacer *pittoresque*, qui ne rend plus les mêmes services qu'autrefois, il a fallu trouver autre chose; on a imaginé *pictural*. Les termes d'art vont ainsi tour à tour se perdre dans le domaine commun avec les impressions qu'ils traduisent.

Vienne maintenant l'institution régulière des Salons et tout naturellement s'épanouira une littérature « pittoresque » très abondante. *Lettres d'un Américain*, *Réflexions d'un aveugle*, *Dialogues et antidialogues*, paraîtront chaque année, manuscrits et imprimés, publiés à Paris ou à Amsterdam, et le cercle où se discute le mérite des peintres sera de plus en plus large. Diderot qui passe pour un inventeur en critique d'art n'avait plus rien à inventer. Depuis des années, d'autres avaient écrit des Salons, avant lui, comme lui, aussi bien que lui. Il n'a rien apporté de nouveau, pas un terme, pas une comparaison, pas une métaphore, pas une plaisanterie. On a coutume, d'autre part, d'opposer la critique « technique » de l'Académie royale à la critique « littéraire » des Salons de Diderot. En réalité, les peintres de l'Académie, pour parler de leur art, ont cru souvent devoir faire aussi de la « littérature » et dans les dissertations esthétiques du XVIIIe siècle auxquelles se rattachent les *Salons* de Diderot, il y a beaucoup d'impressions vraiment « pittoresques » bien qu'exprimées par des hommes de plume. La véritable différence n'est pas là. Les Académiciens, désireux avant tout de vérité ou de certitude, rationalistes et systématiques, délaissaient les qualités purement

sensibles; les seconds, à qui suffisent les vagues notions de l'impression personnelle, jugent sans principe, ou même se dispensent de juger.

Les deux méthodes ont bien des inconvénients. Guillet de Saint-Georges, historiographe des Académiciens décédés, fait, dans la biographie de Le Brun une digression mélancolique pour déclarer qu'il est ennuyeux et qu'il n'en peut rien. Comment décrire un tableau d'une manière intéressante? On est réduit à raconter l'histoire, à expliquer l'allégorie, ou à décrire la composition : « il n'est jamais rien dit de l'art du peintre ». L'Académie s'était montrée un peu trop dédaigneuse pour cet « art du peintre »; mais ses conférenciers eurent le scrupule, le goût de l'exactitude et, au moins à l'origine, le souci de ne parler que pour dire quelque chose.

Les critiques amateurs et les « feuilletonnistes », leurs héritiers ont les mérites et les défauts inverses. Le danger, rarement évité, est un bavardage prétentieux et tapageur, un charlatanisme bruyant, un boniment verbeux, facile pour qui s'y est un tant soit peu exercé. Dans ce qu'elles ont de bon, les deux méthodes ne sont sans doute pas inconciliables. Il s'est rencontré, depuis Roger de Piles jusqu'à Eugène Fromentin, des commentateurs méthodiques et émus qui ont su voir qu'une technique est aussi une psychologie, qui ont su montrer comment une façon de peindre est aussi une manière de sentir. S'il y en a eu très peu, c'est qu'il fallait, pour réussir, beaucoup de conscience et un peu de talent.



CHAPITRE VII

LE SALON DE 1699

L'EXPOSITION DE PEINTURE OUVERTE EN 1699 PAR L'ACADÉMIE ROYALE PERMET DE PRÉSENTER UN TABLEAU DE L'ÉCOLE PARISIENNE A LA FIN DU SIÈCLE || LES DERNIERS PEINTRES DE LA GÉNÉRATION DE LE BRUN QUI ONT COLLARORÉ A LA DÉCORATION DE VERSAILLES || LA GÉNÉRATION DES ÉLÈVES DE LE BRUN : JOUVENET, LA FOSSE; LEUR FIDÉLITÉ A L'ÉCOLE EST ATTÉNUÉE PAR L'ÉCLECTISME || LES PORTRAITISTES, PAYSAGISTES ET ANIMALIERS, LARGILLIÈRE, RIGAUD, DESPORTES, MONTRENT PLUS FRANCHEMENT QU'ILS ACCEPTENT L'INFLUENCE FLAMANDE || DIFFICULTÉ D'ACCOMMODER L'ENSEIGNEMENT ACADÉMIQUE ET LE NATURALISME PITTORESQUE, LA PEINTURE D'HISTOIRE ET LE « MODERNISME » || C'EST A WATTEAU, UN ARTISTE D'UNE GÉNÉRATION NOUVELLE, QU'IL SERA DONNÉ D'ÊTRE LE POÈTE ET LE PEINTRE DU MONDE PARISIEN A LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIV.



On sait, par les registres de l'Académie, que cette compagnie ne manqua pas de s'adresser au grand public par des expositions que les amateurs parisiens ont pu visiter, à plusieurs reprises, au cours du règne de Louis XIV. Le public qui venait assister parfois aux discussions d'où sortit l'esthétique de l'école française fut admis aussi à suivre ses travaux, non seulement dans leurs manifestations oratoires, mais dans leurs résultats. Malheureusement, la « littérature d'art » n'existait guère alors, surtout pour l'art contemporain, et ces expositions nous ont laissé si peu de traces qu'elles semblent traverser l'histoire d'une manière clandestine. Une mention sur des registres! Peut-on se satisfaire de documents aussi furtifs? Il y eut un

public pour visiter les galeries du Louvre, approuver ou critiquer les œuvres exposées. Comment un « salonnier » ne s'est-il pas rencontré pour nous laisser une description manuscrite des expositions de la fin du siècle? Les œuvres que nous y verrions juger ne nous sont pas inconnues; beaucoup sont aujourd'hui au Louvre, à Versailles, dans nos églises de Paris ou nos musées de province. Mais de leur groupement dans un « salon », devait se dégager une physionomie générale de l'école parisienne, à une certaine date. Nos salons annuels sont trop rapprochés pour nous donner le sens de l'évolution. Mais des expositions séparées par des intervalles de cinq ou dix ans nous fourniraient ces différences entre les étapes dont les historiens ont besoin pour sentir l'écoulement du temps et pour le décrire. En attendant qu'une découverte vienne satisfaire notre curiosité, essayons de tromper notre impatience en imaginant l'un de ces « salons » que visitèrent les Parisiens, à la fin du XVIIe siècle.

... Comme MM. de l'Académie royale décidèrent, en cette année 1704, d'exposer leurs meilleures œuvres, afin de faire connaître au public les progrès que les beaux-arts accomplissent en France, sous l'heureuse direction de cette docte assemblée, Armédon, qui a toujours eu beaucoup de curiosité pour les beaux ouvrages, vint me convier afin que nous visitassions de compagnie les œuvres placées dans la grande galerie du Louvre, que le Roi a généreusement mise à la disposition de son Académie. Lorsque nous eûmes admiré ces œuvres savantes de nos plus habiles peintres, nous ne pûmes nous séparer sans nous être entretenus fort longuement des belles choses que nous avions examinées ensemble, car la peinture qui est un art muet développe la faconde de ceux qui l'admirent. Et la fin du jour nous trouva dans le jardin du Luxembourg engagés dans une conversation. « Il vous souvient, sans doute, me dit-il, que lors de l'exposition que nous donnèrent MM. de l'Académie, il y a cinq ans, en cette même galerie du Louvre, il circula dans le monde des curieux une description de ces œuvres qui n'eut pas moins de succès parmi les artistes que parmi les connaisseurs. Je regrette fort de n'avoir point conservé une copie de ce petit morceau.

— Le voici, lui dis-je, et puisque vous trouvez agréable de vous rappeler les œuvres que vous avez admirées en 1699, pour les



XXIV. — Le salon de 1699, *d'après une gravure anonyme. Nous sommes dans la grande galerie du Louvre, où le jour pénètre encore par les fenêtres qui donnent sur le fleuve. Parmi les visiteurs remarquer des moines qui dissertent en montrant des tableaux. C'est que parmi ces tableaux, il en est beaucoup qui sont destinés à des églises de Paris, en particulier plusieurs œuvres importantes de Jouvenet.*

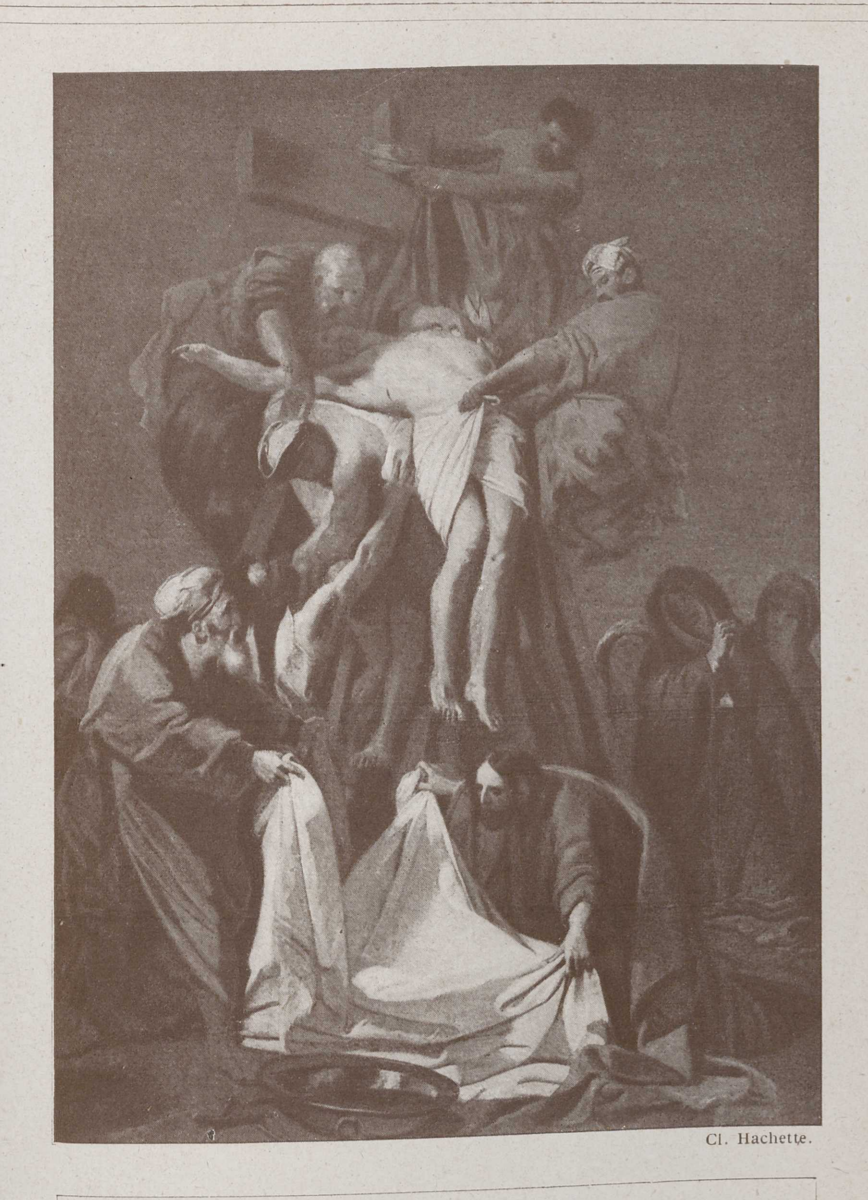
mettre en parallèle avec ce que les artistes nous proposent en cette année, je ne vous ferai pas désirer plus longtemps cette lecture.

A l'entrée se présentaient d'abord deux portraits, l'un de Sa Majesté et l'autre de Monseigneur, par M. Poërson. En quoi M. Hérault, le décorateur de la galerie du Louvre, a agi raisonnablement, car toute l'admiration que nous donnons aux chefs-d'œuvre de nos plus savants peintres nous devons la reporter en gratitude au prince dont la faveur et la munificence ont fait fleurir les beaux-arts en ce royaume ainsi que les plantes croissent et fructifient sous la chaleur du soleil. M. Poërson recueille des applaudissements universels pour avoir reproduit d'un pinceau savant ces traits souverains qui s'impriment si facilement dans les cœurs et qu'il est si malaisé de reproduire sur la toile.

Parmi les illustres peintres dont les œuvres remplissent la grande galerie du Louvre, les plus anciens ont eu la gloire de travailler avec M. Le Brun aux appartements de Versailles. Leur renommée est assise sur des fondements solides; leur fortune est en quelque manière attachée à celle du plus grand des rois et leurs travaux seront admirés aussi longtemps que les yeux des

peuples seront fixés sur ces lieux magnifiques. Ainsi M. Coypel le père, M. Paillet, M. Michel Corneille sont-ils de ces maîtres qui sous la haute direction de M. Le Brun ont su peindre la gloire de notre prince, la terreur de ses armes comme la douceur de ses lois.

M. Coypel le père a peint pour Trianon une suite sur les exploits d'Hercule, où revit le grand goût que l'on voit briller dans les compositions de l'illustre M. Le Brun. Il a été aussi le directeur de cette Académie à la naissance de laquelle il n'a tenu que de quelques années qu'il assistât; pour les jeunes gens qui vont entrer dans la carrière avec le nouveau siècle, il apparaît comme le témoin d'un âge glorieux et peut-être la noblesse que l'on admire chez cet aïeul paraîtra-t-elle un jour trop sublime à nos petits-neveux. Les œuvres qu'il nous présente sont quatre tableaux qu'il peignit il y a tantôt vingt ans, dans le temps que la gloire du Roi avait l'éclat de la jeunesse et que le char du soleil n'était pas encore au milieu de sa course. Ils ont tous quelque rapport avec les actions de notre monarque. Le premier représente Solon jeune qui soutient la justice de ses lois devant des magistrats âgés; il tire sa pensée de l'admiration où furent les ministres de Sa Majesté quand, à la mort du cardinal Mazarin, elle résolut de gouverner sans premier ministre et les étonna par la solidité de son jugement. Le second nous peint Ptolémée Philadelphe qui donne la liberté aux Juifs; la scène est en Égypte, à Alexandrie, comme le marquent la pyramide et l'obélisque que l'on voit dans le fond. Dans le troisième, Alexandre Sévère fait distribuer du blé au peuple de Rome en un temps de disette, ainsi que fit le Roi dans quelques années où le peuple de Paris souffrit de la famine. Le quatrième enfin nous montre Trajan qui rend la justice à ses peuples; ce prince vêtu d'une tunique d'or et d'un manteau d'écarlate reçoit les placets au seuil de son palais et il est facile de remarquer que celui qui fit les délices de l'univers semble avoir pris quelque chose de la majesté et de la bonne grâce du Trajan de notre siècle. Ces tableaux ont servi de modèle pour les peintures du plafond de la salle des gardes de la Reine à Versailles. On y retrouve cette savante pensée que M. Le Brun voulut nous faire reconnaître dans toutes les parties du palais de manière que nous ne voyons jamais que d'illustres actions de héros de l'antiquité tandis que notre esprit est constamment occupé par celui qui semble s'être proposé de les surpasser tous.



Cl. Hachette.

JOUVENET : DESCENTE DE CROIX

(*Musée du Louvre.*)

La *Clélie* de M. Paillet appartient à la suite des reines illustres qui ont pris part aux travaux de Mars, ainsi que Rodogune, Zénobie, Ipsicrate et Arpélie; en quoi ces princesses ne firent qu'imiter l'exemple de Minerve qui abandonnait parfois les travaux de la maison pour devenir une guerrière fort redoutable. Ces tableaux sont des pensées pour les peintures qui ont été placées dans l'antichambre de la Reine à Versailles. Et c'est pour le même objet que M. Paillet a peint une Arthémise combattant sur les vaisseaux de Xerxès; la convenance du sujet est dans l'allusion à la vaillance de la Reine lorsqu'elle ne craignit pas d'accompagner le Roi durant le voyage qu'il dût faire dans les Flandres pour recouvrer par les armes les places fortes que détenait Sa Majesté son beau-frère.

Parmi les nombreux tableaux de saintetés ou de la fable que montre M. Michel Corneille, nous avons reconnu dans son *Aspasie chez Périclès* une partie du plafond du salon de la Reine à Versailles; et le visiteur ne peut se tenir d'admirer avec quel esprit ce peintre a su nous marquer l'ardeur avec laquelle la feue Reine cultivait les beaux-arts et les belles lettres. Cependant qu'Aspasie rappelle son goût pour la philosophie et la poésie, Pénélope appliquée à sa tapisserie représente son assiduité aux travaux de Minerve, Sapho jouant de la lyre proclame son amour pour la musique et Césicène cultivant la peinture fera connaître à nos neveux quelle fut son inclination pour les beaux-arts. Ainsi retrouve-t-on dans la galerie du Louvre quelques-unes des plus belles pensées qui nous élèvent l'esprit dans les appartements de Versailles.

M. Colombel raconte quelques histoires glorieuses de l'Écriture et de la fable avec cette observation des règles, cette entente des convenances qu'il a étudiées dans les œuvres de Raphaël et de son compatriote Poussin, dont au reste il égale les vertus autant qu'il en admire le génie.

Il n'y a point de peintre qui ne mérite ou n'obtienne de plus grands applaudissements que M. Jouvenet, depuis le temps qu'il reçut l'approbation unanime avec l'admirable tableau qu'il peignit à vingt-quatre ans pour le mai de Notre-Dame. L'achèvement du palais de Versailles et les soins de la guerre ont détourné depuis quelques années des grandes entreprises; mais si le Roi cherchait un nouveau Le Brun pour quelque nouvelle galerie, il

trouverait dans son Académie des peintres comme M. Jouvenet ou M. de la Fosse pour lui prouver que les élèves sont dignes de continuer leur maître. M. Jouvenet s'est composé une manière qui doit autant à l'étude de la nature qu'à celle des anciens. Son génie a du feu; son pinceau est facile; son imagination donne dans le grand et ses compositions vont au sublime. Son dessin est fier et ses draperies sont jetées avec noblesse. Chez lui les passions sont ingénieuses à trouver des mouvements qui les expriment avec clarté et cependant les mouvements les plus vifs entrent dans l'économie du tout ensemble. Souvent les attitudes s'ajustent de manière à composer la pyramide, qui est le mode de grouper le plus solide en même temps que le plus raisonnable. Il copie dans la nature ce qu'elle a de plus piquant et de plus pittoresque et comme il a le grand goût sa manière ne tombe point dans le trivial. Enfin jamais on n'a dispensé les lumières et les couleurs avec une entente meilleure du clair-obscur et du ton local.

Pour le grand autel des Capucins de la place Louis le Grand, il a peint une *Descente de Croix* et dans la galerie du Louvre l'empressement n'a pas cessé un jour devant ce tableau. Des particuliers, il est vrai, faisaient remarquer que M. Jouvenet avait rassemblé un trop grand nombre de personnages pour déposer le corps de Notre Seigneur, que, s'il fallut plusieurs bourreaux pour soulever la croix, deux ou trois hommes suffisaient pour le laisser glisser à terre. Ils ajoutaient que les Saintes Écritures disent que Joseph d'Arimathie détacha lui-même le corps de Jésus pour l'ensevelir dans le tombeau qu'il avait fait creuser dans le rocher. A quoi il était aisé de répondre que l'Écriture ne nomme point les serviteurs qui accompagnent les personnes de condition et que rien n'empêche que Joseph d'Arimathie, qui était un sénateur de considération, n'ait ordonné aux gens de sa maison de l'aider dans l'accomplissement de son action pieuse, attendu que pour déclouer et descendre ce corps il fallait d'abord montrer des efforts de portefaix; et c'est en quoi se marque bien le discernement de M. Jouvenet qu'il a employé des hommes du commun à ce travail mécanique et qu'il les a rendus attentifs seulement à ne pas laisser choir leur fardeau, tandis qu'il mettait seulement entre les mains de Joseph d'Arimathie et de saint Jean le linceul où ils vont recueillir

leur maître et n'occupait leur visage qu'à exprimer les sentiments de la pitié et de l'amour.

Les connaisseurs n'ont pas donné moins d'applaudissements à la grande composition en largeur dans laquelle M. Jouvenet a représenté les *Vendeurs chassés du Temple*. Jésus-Christ y apparaît dans l'attitude et avec la majesté d'un Jupiter tonnant; en quoi l'on doit encore admirer le savoir et le jugement du peintre parce qu'il n'a point engagé Notre Seigneur dans ce désordre et cette violence que certains ignorants admirent chez quelques maîtres flamands; mais plutôt il l'a animé d'un courroux majestueux et non de cette fureur de frapper qui sied davantage à un valet de meute qu'à un Dieu qui exerce la justice. Et les marchands n'en fuient pas moins dans la plus grande précipitation et le plus grand désordre, comme il arrive à ceux qui ne sont pas tellement enfoncés dans l'erreur qu'ils ne soient tout près de la reconnaître quand ils reçoivent un signe certain de la colère de Dieu. Mais le soin de leur fuite ne leur fait point oublier les intérêts de leur trafic et ils tâchent à entraîner avec eux leurs troupeaux et leurs marchandises, bien que l'allure tranquille des bœufs n'aille pas sans retarder quelque peu leur retraite. Et les gens qui savent regarder ne manquèrent pas d'observer ce pharisien à qui son avarice donne quelque courage, puisqu'il va, à la manière des animaux qui rampent, ramasser jusque sous les pieds de Notre Seigneur, des pièces de monnaie, montrant par cette action qu'il préfère la douleur et la honte de recevoir le fouet au chagrin de perdre quelques écus. Cependant que d'autres connaisseurs admiraient un groupe de femmes et d'un enfant par lequel ce savant peintre a voulu nous faire voir des mères attentives à protéger leur fille, en quoi il s'est montré encore exact observateur, car l'avarice ne doit pas aller chez une mère et une grand'mère jusqu'à arracher du cœur humain une passion aussi profonde comme est le sentiment d'amour maternel.

Dans un troisième grand tableau, M. Jouvenet a peint la *Madeleine aux pieds de Notre Seigneur* chez Simon le Pharisien; ce tableau sera placé comme celui des *Marchands chassés du Temple* dans l'Église Saint-Martin-des-Champs. Et quelques-uns ont remarqué qu'il avait emprunté au tableau du Véronèse que la ville de Venise a donné au Roi quelque chose de sa magnificence, car on admire un grand luxe de colonnades et un grand concours

de personnages, de convives, de serviteurs et de curieux. Des censeurs ont même reconnu que M. Jouvenet était allé jusqu'à se peindre lui-même, ainsi que des dames de sa famille parmi les curieux que la présence de Jésus-Christ ont attirés dans le palais de Simon le Pharisien et ils ont rappelé que cette licence avait été formellement condamnée dans plusieurs délibérations de l'Académie. Ces malintentionnés ont bien mal compris la parabole de l'Évangile, puisque, dans l'instant même que Jésus sous leurs yeux pardonne à la pécheresse, ils ne songent qu'à relever les péchés du prochain. Ils devraient plutôt considérer que ce savant peintre est bien loin d'être tombé dans la faute de Véronèse, car s'il a admis qu'il pouvait, d'une galerie, contempler cette action mémorable du Christ et de la Madeleine, il ne s'est point permis de prendre place parmi les convives pour laisser entendre qu'il avait pu s'asseoir à la même table que Notre Seigneur. Son action fait voir la raison de sa présence; il montre à de jeunes demoiselles dont la parure indique qu'elles n'ont pas renoncé à plaire, la Madeleine agenouillée en suppliante et, à l'expression de son visage, on entend la leçon de ce père et qu'il vaut mieux pouvoir compter sur la justice du Seigneur que sur sa miséricorde et qu'il convient d'éviter le cas d'être remis de ses péchés. S'il est vrai que la perruque de M. Jouvenet ni la coiffure des demoiselles n'ont paru dans le palais de Simon le Pharisien, on peut dire également qu'on n'y a peut-être pas vu des anges descendre du ciel et que cependant personne ne reprend le peintre de les avoir représentés. L'Académie n'a-t-elle pas été peut-être un peu bien prompte à condamner toutes les licences prises contre le costume et puisque les peintres sont autorisés parfois à s'écarter du naturel pour se jeter dans le merveilleux, ne peut-on aussi parfois tolérer quelques infidélités à l'histoire en faveur de la fantaisie pittoresque et de la piété?

M. Jouvenet emploie l'éloquence de son art à montrer la grandeur de l'Écriture; il fait servir à la gloire de la religion les règles admirables qui ont été enseignées dans ce siècle par les savants professeurs de l'Académie royale. Et tout en observant les règles, son génie reste plein de feu. Il est le fidèle continuateur de Poussin et de l'illustre M. Le Brun. S'il est obligé d'inventer mille incidents pour enrichir ses compositions, il ne peint que des circonstances héroïques et qui conviennent à la grandeur de sa

tragédie. S'il a dû renoncer à la simplicité des œuvres de Poussin, c'est que cette simplicité qui est admirable dans des peintures de cabinets, où elles font les délices de quelques connaisseurs, ne peut être conservée aussi peu chargée de matière dans des tableaux qui doivent être regardés de loin par la multitude des fidèles.

Monsieur de la Fosse s'est acquis un applaudissement universel quand il a peint le plafond de la Chambre du trône à Versailles. Cet élève chéri de l'illustre M. Le Brun a cru pouvoir ajouter encore aux leçons qu'il avait reçues de son maître lorsque, possédant le beau dessin qui s'enseigne à Florence et à Rome, il vint séjourner à Venise pour y étudier la bonne manière de colorer. Aussi tandis que les uns excellent en une partie et les autres l'emportent pour une autre qualité, il n'est personne qui ait acquis un plus grand nombre de parties de l'art difficile de la peinture. Il remplit donc avec une autorité reconnue de tous la charge de Directeur de l'Académie et on ne saurait confier à un maître plus savant le soin de diriger notre jeunesse. Si l'on voulait énumérer seulement toutes les beautés que l'on admire dans les tableaux qu'il nous propose, le détail en serait infini. Mais on y voit d'abord son inclination de plus en plus marquée vers l'école des coloristes. A l'image de son savant ami, M. de Piles, qui vient d'être agréé à l'Académie à titre de conseiller, il paraît bien que M. de la Fosse est fort prévenu en faveur de Rubens et de Van Dyck pour leur admirable conduite de la couleur et en faveur du Corrège pour le vague de sa manière. Il ne saurait choisir de meilleurs modèles et l'on dit qu'il aura bientôt occasion de montrer le beau savoir qu'il a pris dans la contemplation de la célèbre coupole de Parme peinte par le Corrège, s'il est vrai que le Roi s'en remet à son habile pinceau pour la peinture de la coupole que M. Mansart a élevée sur la nouvelle église des Invalides.

Parmi les nombreux tableaux sortis de cette main savante, les connaisseurs ont admiré surtout celui où il nous montre Minerve qui naît du cerveau de Jupiter et l'on imagine déjà le bel effet que produira cette composition quand elle sera au plafond de la galerie de M. Crozat qui l'a demandée à son ami ; et il s'est trouvé des particuliers qui ont fait remarquer que cette magnifique peinture ne serait point transportée en pays étranger dans cette

collection où l'on admire les chefs-d'œuvres de Venise, d'Anvers et d'Amsterdam, tant il est vrai que M. de la Fosse a su emprunter ce qu'elles ont de plus beau à chacune de ces écoles.

En ses tableaux d'histoire, M. de la Fosse ne craint pas de donner dans le goût moderne, en quoi il plaît au plus grand nombre, mais non pas sans soulever les critiques de certains censeurs moroses, ces *laudatores temporis acti* dont parle Horace. Il est constant que ce peintre, lorsqu'il met en scène Andromaque, Abigaïl, ou même les filles de Loth, ne craint pas de les parer suivant une mode qui tient de Versailles ou de Paris. Sur le cou de ces aimables princesses on voit briller les perles et même leur taille est serrée dans des corsets, de manière à montrer cette dignité et cette grâce sans lesquelles nous ne saurions plus reconnaître la beauté. Avant de gronder, que nos censeurs, si prompts à rappeler l'austérité de l'histoire et le respect du costume, réfléchissent que si les statues antiques ne montrent aucune de ces frivolités qui donnent à nos yeux tant de piquant à la beauté du sexe, c'est sans doute parce qu'elles représentent seulement des personnages de la fable; et s'il est vrai que les déesses sur l'Olympe n'ont point usé de ces artifices, il n'en fut point de même des princesses et des dames de condition de Jérusalem, de Thèbes, d'Athènes ou de Rome, car nous lisons souvent chez les prophètes, les moralistes et les historiens des reproches fort sévères contre le luxe féminin. C'est un grand danger pour nos peintres qui vont à Rome de croire que les hommes de l'antiquité furent des hommes de marbre, comme ceux que l'on rencontre dans les galeries et dans les vignes. M. de la Fosse s'est bien gardé de tomber dans ce travers et il prétend que le respect de l'histoire ne nous oblige nullement à penser que les dames de l'Égypte ou de la Grèce n'usaient pas des artifices de la parure pour donner plus de piquant à la simple nature.

M. Coypel le fils est dans les mêmes sentiments; et l'on ne peut imaginer rien de plus plaisant que son *Jugement de Salomon*, son *Moïse sauvé* ou son tableau de *Vénus et Enée*. On ne saurait mieux accommoder les héros de l'illustre M. Poussin ou de feu M. Le Brun au goût de notre jour. Nous ne souffrons plus même dans la tragédie cette sorte de tristesse philosophique et revêche par laquelle nos ancêtres pensaient retrouver l'austérité lacédémonienne. Pour un héros, en peinture comme au théâtre, la première

règle est de plaire. On a pu entendre, parmi les visiteurs de notre galerie, des censeurs qui avaient connu l'illustre M. Poussin, reprocher à M. Coypel d'avoir dépeint Énée sous un aspect trop tendre et trop galant; faut-il donc penser que ce prince, parce qu'il fut un guerrier redoutable et triompha de l'aimable Turne, ne savait pas porter son manteau ni se présenter avec grâce et ne lisons-nous pas dans Virgile qu'il n'eut qu'à paraître pour effacer dans le cœur de Didon l'image que Sichée y avait laissée en mourant et que la vue du héros fit incontinent oublier à cette infortunée princesse une perte aussi sensible que celle d'un premier mari?

M. Coypel le fils ne craint pas de reprendre les sujets déjà traités par Poussin dans l'admiration de qui il a été nourri par son illustre père et l'on peut dire que, tout en suivant la voie tracée par le Raphaël de notre nation, il a pourtant été plus loin dans la vraisemblance que ce grand homme, en ce qu'il a su rendre avec plus de magnificence la majesté royale. Car s'il est quelque chose que l'on peut retirer à l'admiration que l'on doit à un peintre si savant, c'est, quand il peignait le roi Salomon, ou le pharaon d'Égypte, ou la fille de ce seigneur, d'avoir feint que la cour de ces princes montrait la même simplicité que nous trouvons dans sa propre vie. Pour avoir vécu loin du monde, loin des cours, sans même un serviteur, dans une petite maison de la voie du Babouin à Rome, il lui a manqué de ces images du faste dont les yeux se nourrissent et que l'esprit retrouve quand il veut imaginer une audience dans le palais du roi Salomon. Car la splendeur en était si grande que nous nous lassons plus vite d'en lire la description que l'écriture d'en énumérer le détail, et que le bruit en parvint par de là les déserts jusqu'aux oreilles de la reine de Saba. Tout au contraire, à la manière dont M. Coypel peint le palais du roi Assuérus ou de la reine Athalie, on reconnaît un homme qui fréquente la cour d'un roi qui a dépassé en gloire tout ce que les Anciens nous racontent des princes les plus puissants de l'Égypte et de l'Asie. Et quand ces éternels mécontents vont partout répétant que le roi de France a prêté son garde meuble à la reine de Jérusalem et que le roi Assuérus foule des tapis des Gobelins, M. Coypel pourrait aisément les confondre en leur rappelant que nous savons par le livre d'Esther que les galeries du palais de Suse furent garnies de tentures magnifiques et

que les anciens Perses nous ont beaucoup précédés dans l'art de tisser des tapis.

M. Coypel recueille les fruits d'une éducation qui lui fut donnée par un père aussi habile que prévoyant. Il n'a pas seulement exercé son pinceau à l'atelier; il a nourri son esprit par la lecture des bons auteurs et par cette expérience des mœurs qui ne s'acquiert que dans la société des hommes. On voit bien devant ses œuvres que la peinture n'est pas seulement ce métier tout mécanique qui ne tend qu'à l'imitation des choses, mais qu'elle égale la poésie par toutes les pensées qu'elle peut exprimer. Dans son grand tableau qui représente *Athalie chassée du Temple*, on applaudit un émule de M. Racine, et si la tragédie de cet illustre poète était un jour mise au théâtre, les acteurs ne sauraient mieux faire que de venir étudier devant le tableau de M. Coypel les attitudes et l'expression des passions.

J'arrive à M. de Boullongne l'aîné, mais ce n'est pas sans trembler un peu que notre plume va tenter une appréciation des tableaux qu'il propose à notre examen.

— Je vous entends fort bien, interrompit Armédon en souriant; il ne m'échappe point que vous n'avez pas oublié comment M. de Boullongne se vengea d'un censeur dont les critiques avaient échauffé sa bile. Le Mercure galant ayant excité son humeur, il le montra dans un dessin, dont la gravure a beaucoup circulé en ville, sous les traits d'un malheureux fouetté par les Muses. En quoi il parut bien que, en cette circonstance, M. de Boullongne avait engagé pour sa défense les Furies plutôt que les Muses.

— J'espère, repris-je, que ces déesses du courroux nous épargneront pour cette fois, car je n'ai que des louanges pour le savant pinceau de M. de Boullongne et pour ses inventions galantes. Se peut-il rien imaginer de plus piquant que le petit tableau de la jeune fille dont l'oiseau s'est envolé et que cet enfant de qualité qu'un petit chien caresse malgré la jalousie d'un chat?

En même temps M. de Boullongne nous donne à admirer la fille de Jephté, le sacrifice d'Iphigénie et nous fait bien voir qu'il sait nous arracher des larmes sur le triste destin de ces jeunes princesses, comme il nous a fait sourire sur les jeux de ces deux jeunes filles à mi-corps dont l'une tâche d'attraper une puce



Cl. Hachette.

ANTOINE COYPEL : ESTHER ET ASSUÉRUS

(Musée du Louvre.)

qu'elle voit sur la chemise de l'autre. Et c'est en quoi il faut admirer nos peintres qu'ils sachent ainsi passer du plaisant au sévère, du galant à l'héroïque; un talent, quand il contient des parties aussi différentes, présente toujours au curieux quelque aspect par lequel il doit lui plaire; de la même bouche il souffle le chaud et le froid et du même pinceau il recommence Poussin ou Gérard Dou.

Nos petits neveux connaîtront les hommes de maintenant beaucoup mieux que nous-mêmes nous ne connaissons les hommes d'autrefois, tant sont habiles et faciles les pinceaux de portraitistes comme MM. de Troy, Rigaud et Largillière, dont la science nous paraît surpasser même celle de feu M. Mignard. Et pourtant l'Académie a sagement estimé que le genre du portrait ne pouvait égaler en dignité celui de l'histoire, ni même les bacchanales et les grotesques. De même que, dans la création, toutes choses ne s'égalent pas en noblesse et que la pensée est plus noble que le corps, comme le corps est à son tour plus noble que la matière inanimée, de même il convient d'observer, dans les divers sujets que traitent les peintres, un ordre de dignité suivant qu'ils participent de la dignité de la pensée. Il est donc équitable que les plus hautes charges et, en particulier celle de professeur, soient réservées aux peintres d'histoire, tandis que ceux qui ne font que chercher la ressemblance du visage humain ou des objets inanimés se doivent contenter du titre de conseillers. On dit que des difficultés se sont élevées à ce sujet quand M. Rigaud s'est présenté à l'Académie et qu'il a demandé d'être agréé à cette illustre compagnie au titre de peintre d'histoire. Bien qu'il ne lui eût pas été impossible de faire ses preuves d'historien, et que l'on pût aisément présager qu'il en remplirait les charges avec honneur, quelques-uns ont fait valoir que le talent de M. Rigaud n'était point mis en doute mais que la préséance de l'histoire ne devait pas être amoindrie par l'accession d'un peintre de portrait aux honneurs qui sont le privilège de ce genre supérieur. Et tandis que les uns vont proclamant que, par la force de son génie, M. Rigaud a haussé la dignité du portrait à la hauteur de l'histoire, des malintentionnés font valoir que ce peintre entend fort bien ses intérêts, puisqu'il ne veut ni renoncer aux avantages spirituels qui sont attachés à l'emploi d'historien, ni aux avantages temporels qui récompensent le travail du portraitiste. C'est

à cette contestation qu'est dû que M. Rigaud, bien qu'il ait été agréé depuis plus de quinze années, n'a point encore été reçu à l'Académie. Je n'aurais point conté ce procès académique à nos lecteurs, si je n'avais été dans l'obligation de leur faire connaître comment les œuvres de M. Rigaud, qui travaillent si fort pour la gloire de l'art français et pour l'honneur de l'Académie, sont absentes de cette réunion des meilleures œuvres que cette illustre compagnie présente à la censure comme à l'admiration du public. Tous ceux qui ont pu admirer depuis quelque temps le beau génie de ce peintre et l'air de dignité qu'il donne à ses modèles, auront sans doute regretté qu'il ait cru devoir, comme Achille, rester sous sa tente. Peut-être inspireront-ils à la docte assemblée, non point de sacrifier les prérogatives de l'histoire, mais en faveur des marques qu'il a données de son talent, d'agréer M. Rigaud comme peintre de portraits historiés; ainsi resterait-il un portraitiste et en même temps il pourrait bénéficier des privilèges, titres et honneurs qui sont attachés à la peinture d'histoire.

— Ce vœu, interrompit Armédon, a sans doute touché l'Académie, car il me souvient que, le 2 janvier 1700, M. Rigaud fut reçu dans la Compagnie tant sur ses talents pour l'histoire que pour les portraits et qu'il présenta à cette occasion, le portrait historié du savant sculpteur feu M. Desjardins, l'un des quatre recteurs de l'Académie.

— M. de Troy n'a pas offert moins de vingt portraits à notre admiration et devant tant de visages spirituels on ne pouvait manquer de penser qu'il n'est point d'objet plus aimable pour un peintre que de reproduire les traits d'une figure expressive. La peinture d'histoire demande, il est vrai, un génie plus fort. Mais de même que nous applaudissons aux tragédies de MM. Racine ou Campistron sans que les passions héroïques que décrivent ces illustres poètes nous empêchent de prendre plaisir aux « caractères » de M. de La Bruyère, ainsi la peinture des héros de l'antiquité ne doit pas nous retenir d'aimer aussi la peinture des hommes de notre temps. Mais à la différence de ceux de notre moderne Théophraste, les modèles de M. de Troy ne doivent pas faire difficulté à se laisser reconnaître. Notre époque, grâce à nos savants peintres, léguera de spirituels portraits pour dire à nos neveux combien les gens de notre temps se présentaient avec grâce et combien il y avait de goût et de propreté dans leur

parure. Nos grands-pères montrent dans leurs anciennes bordures des visages plus sévères et plus de tristesse dans leur tenue, soit que la politesse moderne ne les eût pas encore touchés, soit plutôt que les artistes de ce temps ne s'étaient pas encore tout à fait dégagés de la barbarie gothique. Les sujets du roi Henri IV ou de Louis XIII ne laissent pas voir comme les hommes d'aujourd'hui un désir de faire valoir leur mérite; ils montrent plus de franchise et de rudesse. Chez nos gens, on reconnaît même dans leur portrait cette politesse qui naît de l'usage du monde et qui, à défaut de la réalité qui ne serait peut-être pas toujours très belle, nous laisse voir les apparences qui sont presque toujours aimables.

C'est l'homme tel que le façonne la société et non celui qui sort des mains de la nature que nous présentent nos portraitistes. Il parle ou bien il va parler; il sourit en simulant qu'il vous écoute; il fait un geste pour se faire mieux comprendre; il parle de tous les traits de son visage, de tous les mouvements de ses doigts. Et quand il se tait, son regard quête encore notre assentiment; qu'il soit une belle coquette du faubourg ou un président à mortier, il veut plaire. Pour faire valoir leur jolie main, les dames cueillent une fleur, agacent un perroquet, choisissent une pêche ou flattent un petit chien et il faudrait être un Huron pour ne pas remercier d'un madrigal cette jolie dame qui se met en frais pour obtenir un compliment.

Les échevins de M. de Largillière ne sont point du même temps ni de la même école que ceux que feu M. de Champaigne peignit pour la Maison de Ville. Ceux d'autrefois se tenaient à genoux, le visage grave, les mains jointes vers sainte Geneviève et les plis de leur robe tombaient comme la bure des frères Minimes; les échevins de M. de Largillière sont souriants; leurs robes brillent de mille reflets comme celles de belles marquises et leurs doigts ne tiennent pas en place, comme s'ils pinçaient du théorbe ou de la harpe. Dans un grand tableau en largeur, M. de Largillière nous a fait voir MM. de Ville assemblés pour faire hommage à la princesse de Savoie, ou plutôt à un portrait de cette princesse que Mercure présente au duc de Bourgogne; ces échevins ont l'air de fête qui convient en une circonstance aussi heureuse. Ils ne paraissent pas moins riants dans le grand tableau qui vient d'être placé dans l'église de Sainte-Geneviève auprès des reliques

de la sainte. Il n'est pas de peintre auquel il soit plus avantageux de se confier si l'on prétend se montrer sous un beau jour. Ce n'est point que l'art de M. de Largillière soit mensonger; il n'en est pas de plus véridique; mais il a appris à l'école de Rubens et de Van Dyck cette couleur fleurie qui donnerait de la fraîcheur et de la vivacité même aux chairs de Lazare le ressuscité. Chez ce peintre, les carnations dénoncent un sang pur et vif; le regard est brillant et la mine éveillée; le teint frais est la marque d'une bonne humeur et l'embonpoint la marque d'une bonne nourriture. Et je ne doute pas que cet habile pinceau ne donne un contentement parfait même aux modèles qui sont pourtant toujours assez difficiles à satisfaire.

Il est un point où se marque aussi la grande estime où M. de Largillière tient l'œuvre de Rubens et tout d'abord cette galerie que l'illustre maître d'Anvers a peinte pour la reine Marie de Médicis dans le palais du Luxembourg, c'est quand il mêle des personnages réels avec des dieux et des figures allégoriques. S'il est vrai que le mariage de Mgr le duc de Bourgogne vient d'apporter à ce royaume la prospérité en même temps que la paix, il est constant aussi que MM. les Échevins n'ont point vu Mercure descendre du ciel pour présenter le portrait de la princesse avec la corne d'abondance. Pour défendre M. de Largillière contre la critique de certains censeurs, je ne puis mieux faire qu'emprunter le truchement d'un de nos plus savants connaisseurs que l'Académie vient d'agréer parmi ses membres comme conseiller amateur. L'illustre M. de Piles, dans le savant ouvrage qu'il vient de publier sur « l'idée du peintre parfait », pour défendre son cher Rubens du reproche d'avoir mêlé la fable et la réalité, écrit que ce peintre « n'a point confondu la fable avec la vérité, mais plutôt que pour exprimer cette même vérité il s'est servi des symboles de la fable. Et, dit-il, si le peintre, dans la vue de s'exprimer, a jugé à propos de représenter les Divinités de la fable parmi les figures historiques, il faut considérer ces symboles comme invisibles et comme n'y étant que par leur signification. C'est dans ce sens que le deuxième Concile de Nicée, autorisé en cela par l'Écriture, a permis de représenter aux yeux des fidèles, Dieu le père et les anges, sous des figures humaines. Et les chrétiens étant suffisamment prévenus contre ces apparences, qui ne sont que pour leur instruction, doivent, pour en profiter, entrer dans l'esprit du

peintre, et les regarder comme n'y étant point ». Le tableau de M. de Largillière se doit donc entendre très aisément et il convient d'admirer avec quelle ingéniosité il a su mettre devant nos yeux ce qui ne se peut généralement dire qu'à l'esprit. Que s'il est de ces censeurs moroses à qui ces aimables allégories fassent offense, ils n'ont que faire dans une galerie de peinture et se doivent contenter de lire sur le livret les titres des tableaux ; mais pour les curieux de peinture, ils accepteront volontiers qu'une belle pensée flatte le sentiment de nos yeux pour mieux atteindre notre entendement. La vérité, non plus que la vertu, n'a point fait vœu d'être haïssable.

M. Bouys a peint le portrait de Mgr Laforge, général des Mathurins, celui de M. Despréaux-Boileau, célèbre poète, de M. Fermel'huis, fameux connaisseur, et celui de M. de Troy, le fils de son maître et déjà un peintre fort savant. Et puisqu'il se trouve mêlé à une assemblée de personnes aussi illustres, il est permis de penser que M. Bouys lui-même atteindra la postérité du bruit de sa renommée; la gloire de ses modèles se porterait garante de l'immortalité de son nom, même si la science de son pinceau n'y suffisait pas.

Les petits paysages de M. Forest n'ont cessé de retenir une grande affluence de curieux. Ce peintre, à qui l'Académie vient de donner dans ses assemblées la place qu'avait autrefois M. Van der Meulen, amuse par une touche piquante autant que par un coloris sensible et il offre en même temps à l'esprit un sujet de noble pensée, car l'on ne peut voir cette Madeleine repentante ni ces ermites retirés dans leurs solitudes sans être engagé, à leur suite, dans une méditation sur le néant du monde et le danger de ses tentations. C'est ainsi que la délectation de la peinture peut venir parfois au secours de l'âme. Non que M. Forest soit ce que l'on est convenu d'appeler un peintre religieux, bien qu'il ait récemment renoncé aux erreurs dans lesquelles il avait eu le malheur de naître. Les curieux connaissent bien sa boutique du Pont-Neuf d'où il est sorti en ces dernières années bien des peintures du Mole ou du Bassan. Il est vrai que M. Forest a, dans sa jeunesse, beaucoup connu ces maîtres habiles et il n'est point surprenant qu'il ait acquis d'eux quelques-uns de leurs tableaux en même temps que l'art de les imiter avec exactitude.

M. Parrocel a placé sur un seul trumeau seize petits cadres, où

l'on admire des paysages, des sièges de ville, des marches et corps de garde où des soldats jouent, qui plaisent au public autant par le beau pinceau que pour l'intérêt que l'on donnera toujours au métier des armes, surtout en une nation qui s'y est toujours comportée non sans quelque gloire. Feu M. Van der Meulen qui travaillait aux Gobelins plaçait Sa Majesté sur une éminence d'où elle pouvait diriger la manœuvre comme pour mieux nous faire voir cette pensée et ce courage qui rendent ses armées invincibles. Dans les batailles de M. Parrocel on est dans la mêlée, au lieu de la regarder du haut d'une colline. Nos neveux, quand ils voudront apprendre tant d'actions héroïques qui ont rendu ce règne si glorieux, devront regarder les batailles de M. Van der Meulen pour bien connaître le plan des opérations et voir le héros qui les aura conduites; mais s'ils veulent entrer dans la bataille, suivre un assaut et respirer la fumée de la poudre, c'est devant les tableaux de M. Parrocel qu'ils devront s'arrêter. Ceux qui ont fait la guerre trouveront quelque mérite à M. Parrocel de si bien la leur rappeler. Il y a dans le pinceau de ce peintre quelque chose de cette bravoure qui anime les soldats au combat.

M. Desportes qui obtient tant de louanges pour son habileté à peindre les animaux et les fruits, semble avoir voulu montrer qu'il était digne de peindre l'homme, car il expose son propre portrait qui est, à vrai dire, une des plus belles peintures de cette galerie. M. Desportes s'est donc représenté lui-même dans l'action de se reposer au pied d'un arbre; il tient encore un grand fusil et un monceau de gibier est auprès de lui, comme pour nous faire savoir que ce savant peintre des lièvres, des perdrix et des cailles n'a usé de son adresse à les tuer avec son arme que pour montrer ensuite son habileté à les faire revivre avec son pinceau. Le moraliste et l'historien qui cherchent des observations se trouvent un peu de court devant ces lapins et ces chiens, mais l'amateur de peinture y découvre mille sujets d'admiration; l'esprit du pinceau à caractériser le poil et la plume, leur souplesse et leur lustre; la vivacité du dessin à rendre ces mouvements des bêtes qui font voir leurs sentiments et, pour ainsi dire, leurs passions; la légèreté des nuages et la transparence de l'air, la fraîcheur des feuillages, l'épiderme des fleurs et des fruits où s'attaque la gourmandise des abeilles et des escarbots. Aussi, bien que ses héros habituels tiennent M. Desportes hors des régions secrètes

où s'agitent les passions et qu'il soit ainsi privé du plaisir de montrer comment elles s'expriment, cependant ce peintre ami du beau coloris et des apparences vraies ne doit-il pas se plaindre d'être enfermé dans le domaine de ce qui se voit, car, quoiqu'en dise le singe de M. de La Fontaine, c'est bien plutôt par leur pelage que par leur esprit que les animaux peuvent enchanter les peintres et tous ceux qui savent se donner du contentement par les yeux. Il y a vingt ou trente ans, nos peintres se réservaient entièrement à montrer l'homme et à exprimer les passions humaines. Quand M. Le Brun, pour l'histoire du Roi ou celle d'Alexandre, ou pour les chasses de Méléagre, devait mêler à ses héros des chiens ou des chevaux, il en abandonnait le soin à des praticiens de Flandre, installés dans la rue du Sépulcre. Anvers a, depuis longtemps, cessé de nous adresser des peintres d'animaux. Nous n'en avons plus besoin. Il y a maintenant dans notre école des peintres comme M. Desportes dont l'habileté égale celle des fameux Snyders ou Paul de Vos. Les peintres d'histoire eux-mêmes ne dédaignent plus ces bêtes, dont M. de La Fontaine nous a fait connaître l'esprit et dont les amis du beau coloris doivent admirer les brillantes parures. M. Jouvenet, laisse entrer, non sans quelque complaisance, les animaux dans les palais et les temples et, à la manière de Rubens, il les admet comme témoins dans les plus graves cérémonies de l'histoire. Dans son *Jésus qui chasse les Vendeurs du Temple*, il y a tant de chiens, de moutons et de bœufs qu'on balance à penser s'ils ne sont pas les personnages principaux et si, comme il arrive dans certains tableaux des maîtres flamands, l'histoire n'y est pas sacrifiée à la nature. On raconte même que ce savant artiste, qui doit représenter également une *Pêche miraculeuse*, a formé le projet d'un voyage à Dieppe pour observer dans la réalité les éléments dont il composera l'image du miracle.

Quand il faut enfin se résoudre à quitter tant d'œuvres qui suffiraient à porter jusqu'à nos derniers neveux la gloire de notre siècle, on ne peut se tenir de rappeler le nom de l'illustre Compagnie à qui nous sommes redevables du progrès de la nation dans les beaux-arts. Et combien cette reconnaissance ne doit-elle pas s'accroître, quand nous considérons qu'il n'est point d'autre pays qui pourrait aujourd'hui réunir un pareil nombre de peintres aussi illustres qu'habiles. Il y a un demi-siècle, les maîtres qui

établissaient les fondements de l'Académie royale n'auraient peut-être pas tenté de rivaliser avec ce qui se faisait alors dans l'art de la peinture, à Rome ou dans les Flandres. Nous savons par les savants entretiens de M. Félibien que le Poussin, retiré à Rome, ne voulait pas vivre chez ses compatriotes, comme si Paris était encore engagé dans la barbarie gothique. Nos rois, pour orner de peintures leurs palais de Fontainebleau, du Luxembourg et du Louvre, faisaient venir d'Italie et d'Anvers maître Roux, Primatice, Romanelli et Rubens; c'est Pourbus de Bruges qui était le portraitiste du roi Henri IV et M. de Champaigne l'oncle, de Bruxelles, qui a peint les plus beaux portraits de Louis XIII et de son premier ministre, le cardinal de Richelieu. Aujourd'hui, au contraire, il n'y a pas un plafond au palais de Versailles qui ne soit peint par un artiste de notre nation, et cette œuvre qui sera admirée par nos neveux à l'égal de ce que les Anciens nous ont laissé de plus parfait, ne fera pas moins honneur à notre siècle que le palais des doges à Venise ou le Vatican à Rome ne font à l'âge précédent. Loin de demander des artistes aux nations étrangères, c'est notre pays qui les en fournit maintenant; il n'est pas un de nos maîtres qui n'ait été prié par les princes du Nord, d'Angleterre, d'Allemagne ou d'Espagne, d'aller montrer dans les cours d'Europe leur beau pinceau; et ceux qui ont consenti à ces voyages, autant pour le renom de notre pays que pour leur intérêt, auraient été retenus hors du royaume toute leur vie, s'ils n'avaient été rappelés par le Roi qui pense sagement que les talents qu'il a formés avec tant de soin doivent d'abord travailler à sa gloire.

Les écoles de Flandre et d'Italie emplissent encore le monde du bruit de leur renommée; et nos curieux embellissent leur galerie des chefs-d'œuvre de Venise, et de Hollande; mais ce sont déjà des œuvres anciennes et qui ne se renouvellent pas. C'est dans le temps même que ces illustres écoles se sont, pour ainsi dire, éteintes, que celle de l'Académie royale a commencé de briller en Europe. Tandis que partout ailleurs la peinture semble languissante, à Paris elle est bien vivante et nous pouvons admirer qu'elle puisse unir l'expérience de l'âge avec l'élan de la jeunesse. Ce n'est pas seulement pour sa gloire passée, que notre école se fait applaudir, mais bien pour son éclat présent et les présages d'un avenir plus beau encore. Le roi nourrit ses meil-

leurs élèves à Rome, parce que l'antiquité y a laissé des monuments capables de former le goût moderne, qui sont un bien commun à tous et non pas seulement la propriété des Italiens; Rome est comme une galerie incomparable de belles antiques, mais c'est la Rome ancienne et non pas la Rome actuelle qui est l'institutrice dont nous allons chercher les enseignements. Et c'est à bon droit que M. Perrault, un des quarante de l'Académie française, a pu proclamer que toutes les grandes choses qui se sont faites dans ces dernières années en France méritent d'égaler le siècle de Louis le Grand aux plus grands siècles dont les historiens nous ont conservé le souvenir. Les poètes de cette illustre Compagnie ne lui ont pas accordé un assentiment complet; l'applaudissement eût été plus grand s'il avait lu son poème à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Je voudrais qu'on en fît lecture aux membres de cette assemblée et que l'on portât à la connaissance de toute l'Europe que le bon goût qui règne aujourd'hui chez nous et qui s'est répandu jusque sur les Arts inférieurs, ne vient pas du hasard ou du seul génie de la Nation, mais qu'il a sa source dans une Compagnie uniquement appliquée à l'ennoblir et à le perfectionner. Le monde apprendrait que c'est notre Académie royale et sa jeune sœur, l'Académie de France à Rome, qui ont forcé l'Italie à céder à la France le prix et la couronne qu'elle avait remportée jusques aujourd'hui sur toutes les Nations du Monde.

Cette harangue conviendrait à la raison comme à l'équité; et de même que, il est de coutume que les auteurs les plus illustres, lorsqu'ils sont reçus parmi les quarante, commencent leur remerciement par un éloge du grand cardinal de Richelieu à qui l'on doit cette fameuse institution, de même il conviendrait de reporter en gratitude à la mémoire de M. Colbert un peu de la fierté où nous met l'état florissant des beaux-arts en France; si l'Académie a bien rempli son objet qui est de porter au plus haut point le bon goût dans toute l'étendue de ce royaume, n'est-ce pas parce que cet excellent ministre a compris que les monuments de l'art intéressent autant que les exploits guerriers la gloire des États et que, pour un Roi, il n'est pas de plus sûr moyen d'atteindre à la renommée que de faire fleurir autour de soi la vertu des grands hommes. Et c'est une marque de son rare génie qu'il ait mis tant de soin au progrès de la peinture et de la sculpture

qu'il allait jusqu'à se distraire des soins de l'administration pour assister en personne aux délibérations de l'Académie et que bien souvent il fut appelé à trancher par une sentence les contestations qui s'élevaient parfois dans l'assemblée. Sans doute, il n'est donné à personne, pas même au plus puissant des monarques, de forcer la nature pour l'obliger à produire des artistes de génie; mais si l'on peut, par de belles institutions, avec de la méthode et de l'application donner un plus haut degré de culture aux beaux-arts, nous devons reconnaître que nul ministre n'a jamais travaillé avec plus d'obstination et de succès à la gloire du prince et à la félicité de ses peuples.

Lorsque j'eus achevé la lecture de cette description des œuvres que nous avions admirées, quelques années auparavant, Armédon qui paraissait l'avoir écoutée avec quelque satisfaction, ne manqua point de remarquer qu'il suffirait d'y changer quelques noms de tableaux pour qu'elle pût s'appliquer exactement à l'exposition actuelle.

« Cependant, dit-il, j'ai trop admiré les nobles et raisonnables compositions de Poussin pour ne pas trouver à reprendre dans celles de nos jeunes peintres qui, tout en observant les règles du grand goût, ne laissent pas de s'écarter de plus en plus des modèles qu'il nous a laissés. Alors on recherchait dans les formes ce bel équilibre qui s'observe dans les statues antiques. Mais depuis que M. Le Brun et ses élèves ont appris à leurs personnages à voler sous les plafonds de Versailles, on dirait que les figures des peintres ne peuvent plus supporter le repos et qu'elles sont toujours près de se lancer dans l'espace. Les draperies qui les revêtent ne retombent plus comme il convient à des personnes tranquilles et au repos; mais elles paraissent agitées par le souffle d'un grand vent, au point que l'on s'étonne comment ces héros peuvent rester aimables et souriants dans le tourbillon de la tempête. Et je ne puis aussi ne pas regretter ces colorations si fières et ces tons roux qui donnaient tant de richesse à nos galeries; de plus en plus, nos jeunes peintres préfèrent des colorations blafardes et pauvres, comme si, fatigués de l'âge d'or, ils voulaient entrer dans l'âge d'argent. Il est vrai que ces transformations se doivent accepter comme une nécessité de la nature, d'après quoi une mode nouvelle chasse les vieilles modes et des feuillages frais qui se faneront à leur tour remplacent, chaque

année, la parure desséchée de la saison passée. Mais il est un autre point où je trouve à reprendre et pour lequel je serais fort satisfait que vous pussiez me rassurcr.

Il m'est apparu que nos jeunes peintres, pour habiles qu'ils se montrent, n'ont plus cette belle unité de doctrine que leurs maîtres leur ont enseignée et dont ils ont puisé la substance dans les œuvres de l'incomparable M. Poussin. Ainsi ne vous échappe-t-il point que M. Coypel le fils, qui obtint des louanges si méritées, ne saurait être donné comme un disciple fidèle de son illustre père. Bien qu'il ait appris que l'ambition la plus haute, pour un peintre, est la beauté du dessin et l'expression des passions, il nous apparaît qu'il s'efforce à colorier fraîchement à la manière de Rubens. Sa manière semble vouloir nous dire qu'on ne doit pas sacrifier la couleur au dessin, ni le dessin à la couleur. Mais n'est-il pas à craindre que ce soin qu'il a d'accorder les contrastes soit d'un génie qui attend sa richesse de ses emprunts plutôt que de son invention? Et même, nos jeunes peintres qui admirent par raison Poussin, tandis qu'ils aiment d'inclination Rubens, ne vous semblent-ils pas vouloir marier la République de Venise avec le grand Turc? Pour moi, la gravité un peu triste de Poussin me touche plus que les bigarrures des copistes de Rubens et je trouve dans les incorrections du maître d'Anvers un génie ardent qui me fait paraître bien sage celui de nos meilleurs élèves. Il est apparu toute une secte de jeunes hommes fort habiles qui n'ont pas d'autre objet que de pasticher la manière des plus illustres peintres. L'un imite la belle coloration des chairs de Van Dyck, l'autre la vaguesse de Corrège; celui-ci le faire poli et propre de Gérard Dou; celui-là, au contraire, la fierté de Rembrandt. Cette imitation est encouragée par la faveur que nos curieux portent maintenant aux plus beaux maîtres de Flandre et d'Italie. On va nous contant que des peintres adroits gagnent plus d'argent en peignant des tableaux du Bassan ou de Breugle qu'en avouant leurs propres œuvres. Même quand ces copistes de manière ne cherchent pas à fourber les curieux, on reconnaît aisément à quel grand peintre ils ont fait projet de ressembler. Pour moi, je regrette le temps où nos peintres n'avaient pas d'autre ambition que de montrer ce qu'ils avaient appris dans l'atelier de leur maître.

Il est vrai, repartis-je, et j'ai toujours pensé que ces artistes

qui veulent accommoder dans une même manière des mérites trop dissemblables, jugent un peu à la façon du roi Salomon dont la sentence fut en réalité une ruse habile, mais qui, si elle eût été exécutée, aurait paru d'une bien cruelle iniquité; car, à partager l'objet du litige, on risque parfois de le détruire et à vouloir atteindre à la fois Rubens et Poussin, on risque à la vérité de les manquer tous les deux. Toutefois vous conviendrez que nous vivons en un temps qui sait admirer l'antique et le moderne, le Nord et le Midi, les chefs-d'œuvre de la Grèce ancienne comme ceux de l'Italie et même des Flandres, et s'il nous est permis de préférer les uns plutôt que les autres, il en est peu qui oseraient affirmer que l'on ne saurait rien aimer raisonnablement sinon les artistes d'un seul temps et d'un seul pays. Il est donc naturel que nos jeunes peintres reconnaissent autant de modèles que nous approuvons de beautés différentes. En cette diversité, il ne faut pas censurer la pauvreté de notre scepticisme, mais plutôt louer la richesse de notre éclectisme. Il convient que nos jeunes peintres reçoivent des illustres maîtres de l'Académie royale ces règles certaines sans quoi l'art du dessin serait ravalé au niveau des barbouilleurs du Pont Notre-Dame; les écrivains qui montrent le plus de feu doivent ainsi se soumettre aux lois qu'a rédigées M. de Vaugelas, comme au dictionnaire que composent MM. de l'Académie française. Mais la syntaxe ni le vocabulaire ne suffisent à donner du génie à ceux qui font métier d'écrire et de même il serait déplorable que les jeunes peintres comptassent sur les seules excellentes leçons de l'Académie pour atteindre au renom de grands artistes. Une telle docilité serait la marque d'une nature pauvre plutôt que raisonnable et j'approuve nos gens de ce que, tout en se nourrissant des doctrines qu'enseigne l'Académie royale, ils soient attentifs aux modèles différents qui sollicitent leur démon secret vers des voies particulières.

En effet, interrompit Armédon; mais je serais bien aise de savoir comment vous me persuaderez que ces habiles peintres ne méritent que louanges lorsque, peignant les héros de l'histoire et de la fable, ils semblent se proposer de nous faire admirer beaucoup moins le grand goût de l'antique que le piquant du goût moderne.

En quoi, repartis-je, faut-il être surpris si nos peintres ont enfin éprouvé que, pour peindre les hommes d'autrefois, le mieux

était de bien observer les hommes d'aujourd'hui? Si les modes de s'habiller et de parler changent d'un temps à l'autre, il n'en va pas de même pour les formes du corps et les mouvements des passions. Nos peintres font sagement quand ils peignent des Grecs et des Romains où il ne faudrait que remplacer quelques draperies pour que ces héros et ces princesses devinssent des personnages de notre temps. C'est en quoi les tragédies de M. Racine nous paraissent si raisonnables, car cet illustre poète fait couler nos larmes en mettant sous nos yeux des aventures empruntées à l'histoire ou à la fable, mais il fait parler des sentiments et peint des passions qui sont aussi de notre temps.

Je vous entends, dit Armédon, mais alors pourquoi faut-il obliger nos peintres à vivre dans les siècles passés? Puisqu'ils doivent y rencontrer le monde d'aujourd'hui, ne trouveraient-ils pas plus sûr et moins laborieux de peindre les gens de la ville ou de la cour et de laisser là ceux de Rome ou de l'Égypte?

C'est sur cela, dis-je alors que je voudrais pouvoir vous entretenir si je ne savais que vous êtes, plus qu'aucun connaisseur, parfaitement instruit de toutes les supériorités que l'histoire donne à la peinture. N'est-ce pas grâce à l'histoire que les peintres peuvent placer leurs personnages dans ces circonstances extraordinaires où les passions se montrent dans toute leur beauté ou toute leur horreur? C'est l'histoire seule qui autorise ces situations que la nature nous montre si rarement parce qu'elles sont hors de l'ordre commun. Si les peintres abandonnaient l'histoire pour ne connaître que la nature, peut-être y trouveraient-ils quelque récompense dans le plaisir d'imiter avec exactitude, mais ils y perdraient bientôt cette majesté qu'on admire dans la peinture comme dans la tragédie; nous y perdrions de ne plus admirer de beaux corps et d'élégantes draperies. Et de même si la tragédie renonçait à l'antiquité pour le monde moderne, bientôt nous n'entendrions au théâtre qu'un dialogue en prose triviale comme est celle que nous parlons tous les jours et les poètes ne nous proposeraient que de fades péripéties comme sont celles où nous sommes accoutumés de vivre. Nos peintres ne peuvent pas plus renoncer au beau dessin du corps humain et aux draperies bien jetées que le poète tragique à la cadence du vers.

Je consens, repartit Armédon, qu'il y a quelque rapport de la peinture d'histoire à la tragédie et il me paraît même que, par

cette coutume qui s'est répandue chez les peintres de présenter au public leurs plus belles œuvres, pour en obtenir de la censure ou de la louange, il ne serait point pour nous étonner si les conséquences de cette consultation des connaisseurs étaient les mêmes pour l'art qu'elles sont pour le théâtre. Car le désir des applaudissements produit dans les deux cas des effets semblables. Le poète reçoit un enseignement de son public autant qu'il lui en propose. Et tout de même nos peintres d'histoire, depuis l'illustre M. Poussin, ont enseigné à nos compatriotes combien ils pouvaient goûter de délectation à dérouler, pour ainsi dire, à rebours le livre du Temps et à voir en image ce que les anciens Grecs et Romains ont vu en réalité. Mais en même temps le public leur a fait connaître à quelles conditions on pouvait lui plaire et c'est ainsi que ces anciens héros ont pris quelque chose de cet air galant et de cette politesse sans quoi on ne saurait aujourd'hui faire dans le monde une carrière heureuse. Rome et la Grèce ne sont plus guère pour nous que des prétextes à nous montrer Versailles et Paris.

Faut-il donc tant le regretter? repartis-je. C'est attacher bien de la superstition aux règles de l'histoire que d'aller, par respect pour elles, refuser notre agrément à la beauté qui nous plaît. S'il est vrai que la sévérité sied aux législateurs qui fondent les États, une vertu plus accommodante me paraît convenir aux magistrats une fois que les lois sont entrées dans la coutume. Nous ne sommes plus dans les temps héroïques où s'est formé ce genre de peindre; nous pouvons en user avec plus de liberté après lui avoir donné toute notre application. Aussi les artistes voient-ils autour d'eux un cercle beaucoup plus grand d'admirateurs ou de censeurs. Au temps où M. Poussin adressait de Rome ses divins tableaux, un petit nombre de curieux et quelques riches partisans se disputaient seuls la faveur de les acheter; et ils apparaissaient un peu comme ces curieux ridicules dont notre moderne Théophraste a tracé les malicieux portraits. Depuis ce temps, une société beaucoup plus nombreuse est entrée dans la curiosité de la peinture et l'on entend aujourd'hui à la ville disputer des mérites de M. Coypel le fils ou de M. de la Fosse comme on faisait il y a vingt ans pour ceux de M. Quinault et de M. Racine. C'est de circonstances semblables que les arts ont bénéficié en Italie et dans les Flandres; car le peuple de Rome, instruit

longtemps par les innombrables monuments de l'antiquité, aimait ses artistes au point de prendre feu dans les contestations entre Dominiquin et Caravage; et les voyageurs nous rapportent que dans les provinces de Flandre et de Hollande les gens du commun eux-mêmes ne manquent pas d'orner leur intérieur avec des peintures où ils se plaisent à reconnaître la ressemblance de leurs propres visages, ou celle de leurs villes et de leurs campagnes. Même si tous nos Parisiens ne sont pas dans la disposition ou la possibilité de posséder des œuvres de nos peintres, que ne doit-on pas attendre d'une émulation entre tous nos artistes quand ils se disputeront les applaudissements d'un public qui n'a point accoutumé de passer pour moins spirituel que celui de Rome ou d'Amsterdam?

Armédon avait encore beaucoup à dire et je n'avais pas moins à lui répondre; mais nous nous aperçûmes, comme les bergers de Virgile, que le soleil était déjà bas sur l'horizon et que l'ombre du haut des grands arbres tombait sur le jardin; et nous nous quittâmes, non sans nous être promis de nous réunir de nouveau pour reprendre notre entretien et nous nous félicitions que ce difficile problème de réconcilier l'art antique et le goût moderne nous promît encore tant de beaux discours à échanger.

. . . .

Ces dialogues du XVIIe siècle ne dissimulent guère ce qu'ils sont en effet : une dissertation que deux liseurs se passent pour reprendre haleine. Mais la fiction est vraiment commode et il est bien difficile de résister à la tentation de s'en servir et d'imaginer que ce dialogue dans le jardin du Luxembourg, à la fin d'un beau jour de l'été de 1704, aurait pu être écouté de celui qui allait trouver la solution qu'entrevoyaient Armédon et son ami et qu'ils hésitaient tant à accepter. Ils tenaient trop profondément à la génération des « poussinistes »; initiés à la peinture par des œuvres nées au milieu de ruines romaines, ils avaient appris la beauté dans la religion de l'antique. Ils sentaient bien pourtant que « les anciens sont les anciens et que nous sommes les hommes d'aujourd'hui », mais ils n'imaginaient pas que les artistes pûssent sans déchoir abandonner les ombres qui flottent sur le Forum ou le Palatin pour les caillettes et les muguets qu'on rencontre au Luxembourg et à l'Opéra.

Comment donc une réalité aussi nouvelle entrerait-elle dans la

peinture? Ce ne pourrait être que par le caprice d'un fantaisiste qui veut s'amuser ou par l'audace tranquille d'un ingénu, d'un peintre-poète un peu sauvage, d'un contemplateur admiratif du monde parisien, mais qui n'a pas appris la peinture à Paris. Né sur les rives de la Seine, il eût fréquenté trop jeune l'Académie et son imagination eût été dirigée vers Rome et la Grèce. Fixé dans sa province, il eût ignoré cette poésie capiteuse qui se respirait à Paris, dès la fin du règne de Louis XIV. Ainsi notre école de peinture, née à Rome, d'un Normand établi au pied du Pincio, va-t-elle recevoir une vie nouvelle d'un timide garçon qui vient de Valenciennes pour employer les précieuses couleurs de Flandre à traduire les grâces fringantes de la Régence.

Nos deux philosophes étaient si occupés par leurs propos, qu'ils n'avaient point remarqué auprès d'eux, assis sur le même banc, un tout jeune homme, d'allure assez insignifiante. Il n'avait point l'aspect trop parisien; nulle ironie sur son visage; et même on pouvait trouver quelque simplicité dans son grand nez et un naïf étonnement dans ses yeux ronds. Il semblait distrait et absent; c'est l'expression habituelle des observateurs. Tout à l'heure, quand le soleil n'était pas encore parti, il dessinait sur un album. A la première page, son nom était écrit : Antoine Watteau, de Valenciennes. Avec des traits légers et nerveux de sanguine et de crayon noir, il esquissait des coins de paysages, des feuillages spirituellement détaillés, des dames debout ou assises et des jeunes hommes qui paraissaient danser. Ses modèles, ils se promenaient devant lui sans savoir qu'ils donnaient la pose; son crayon était d'un compatriote de Téniers, et ses dessins montraient cette adresse fine et menue de ces petits Flamands qui entraient, depuis un siècle, par la porte Saint-Denis, pour aller s'installer au faubourg Saint-Germain. C'est là qu'habitait, pour le moment, le jeune Watteau; et il attendait la fin du jour pour rentrer chez son patron, M. Audran, le concierge du Luxembourg, qui l'employait alors à des peintures décoratives.

Son instruction était celle d'un bon ouvrier de son pays, son imagination vide de tout souvenir classique; et même, quand il rencontrait dans les parcs français quelque déesse de marbre, cette nudité mythologique lui semblait une dame surprise en plein déshabillé, une Diane qui pardonne à Actéon. Jusqu'à ce jour, il n'avait connu d'autres formes que ce qui se voyait dans sa Flandre



Cl. Hachette.

WATTEAU : ASSEMBLÉE DANS UN PARC

(Musée du Louvre.)

natale et que remplaçaient, peu à peu, dans ses rêveries les fines élégances de ce Paris qu'il avait tant désiré habiter. Les amusantes paysanneries de Téniers avaient été ses modèles et maintenant ses prédilections allaient aux opulentes et fraîches peintures de Rubens qu'il avait soupçonnées à Valenciennes et qu'il admirait chaque jour, dans la Galerie de Médicis.



XXV. ANT. WATTEAU. — *Personnages tirés du recueil intitulé : Figures de modes.*

Pour lui, l'art de la peinture est d'abord dans la oie de regarder et de rendre avec esprit; dessiner, colorer, il y trouve les délices et les tourments d'un appétit profond. Avidement, il observe; on le croit perdu dans la contemplation; quelle erreur! Il absorbe la réalité pour en nourrir sa rêverie. A cette heure, dans le silence du soir qui monte, les formes prennent plus d'importance, car l'attention n'est plus dispersée par les bruits de la vie. Comme elles sont charmantes, les modes, à ce début du siècle! Sur les hommes un habit assez ample, mais si bien cambré à la taille qu'il semble redresser le torse d'un geste hardi, tandis que les basques se balancent au rythme de la marche. Encadré de l'immense perruque, le visage glabre conserve un aspect d'extrême jeunesse et les traits mobiles, les arêtes tranchantes rendent sensibles les vivacités de la vie spirituelle. Ils vont, portés par de fines jambes aux bas clairs, bien tirés, et les jarrets sont comme allongés par la plongée du pied sur le haut talon. Ces pattes minces sont faites pour la pirouette ou l'entrechat et ces jolis hommes si nerveux, si prestes, doivent être aussi prompts à tomber à genoux

qu'à esquisser un pas de danse; il y a de l'esprit jusque dans la manière dont ils avancent la pointe de leur pied. Les dames portent une tête mignonne surgie d'un buste étroit d'où retombe la robe abondante aux longs plis frissonnants; amples draperies qui donnent de la majesté à leur grâce fragile et comme une indolence qui corrige l'allure un peu sautillante de ces oiseaux légers. Mais le désordre de ces précieux chiffons conduit le regard vers la tête menue; les cheveux tirés affinent la nuque et se ramassent en une étroite coiffure qui n'augmente guère le volume du petit crâne. Quelques dames persistent à porter des fontanges; mais ces mitres prétentieuses enlèvent au visage un peu de sa mobilité et il est évident que ces jolies têtes sont faites pour tourner sur ces nuques minces, comme les jambes fines des cavaliers pour pivoter sur les talons.

Comme elle est claire, l'attitude de ces cavaliers fringants devant ces dames aux yeux vifs simulant l'indolence! Dans leurs gestes, il y a de la supplication et de la ruse et peut-être, sous la caresse, un peu de cruauté. La petite tête, les mains qui agitent l'éventail se défendent par des gestes lents, du dédain, de l'ironie; ou bien, on écoute et l'on accepte, d'un air boudeur. Dans l'ombre brillent des bouches rieuses, des regards animés et il s'élève de ces groupes un caquetage discret, estompé par les chuchotements. Mais point n'est besoin d'entendre les paroles ou d'écouter le silence; ces silhouettes parlent, avec leurs gestes, plus clairement que les amoureux de comédie avec leurs tirades.

Le jeune provincial contemple, émerveillé, et il se laisse prendre à la séduction de cette société qui badine avec toutes choses. Dans sa rêverie, les caillettes et les petits-maîtres jouent la comédie de l'amour, caressants comme des félins, capricieux comme des oiseaux; et il applique déjà la couleur saine de son pays à copier ce monde satiné et poudré; il ne peindra que des portraits, mais les modèles sortiront des mains du perruquier; les arbres seront copiés d'après nature, mais cette nature sera celle de parcs où s'abritent des Vénus et des Amours de marbre et qui ouvrent des perspectives profondes entre leurs feuillages alignés. Et les costumes aussi sont copiés, mais spiritualisés par un couturier poète et même il passera aisément de cette mondanité à la fantaisie avouée du théâtre; il est si tentant de suivre cette société dans ses badinages et c'est la bien comprendre

que de lui donner des costumes de comédie, ces travestis pittoresques qui aiguisent l'esprit des mimiques et font parler les silhouettes avec tant de verve. La vérité de ce Flamand n'aura plus la robuste santé de Rubens; il recueille l'extrême séduction de cette société pour en composer une œuvre sans précédent. Non qu'il y ait en lui un de ces idéalistes puissants qui créent un univers avec leur propre substance. Il est bien de sa race, d'imagination modérée, mais si habile à parer la réalité du prestige de son art! Rubens, le grand ancêtre, avait divinisé des gaillards sanguins et des blondes éblouissantes. Watteau va dégager de ce Paris galant et badin une image capiteuse et presque féerique, exacte pourtant, mais dépouillée des vulgarités de la simple nature.

Parfois, M. Audran, son maître du moment, lui fait peindre sur des panneaux clairs des singes qui gesticulent et il s'amuse lui-même des grimaces de ces bouts d'hommes velus et avortés; mais il comprend que les vrais hommes peuvent être aussi spirituels, tout en conservant leur souci de plaire et le charme de leur élégance. D'un petit-maître, on peut tirer un singe qui fait rire, mais aussi un héros aimable ou, tout au moins, un comédien qui se fait applaudir. Et la comédie qu'ils jouent ne nous montre-t-elle pas la préoccupation la plus profonde de l'humanité? Que font-ils donc, ces beaux cavaliers si empressés et que font ces dames d'aspect distrait et si attentives, pourtant? Ils demandent de l'amour. Chacun prend la pose avantageuse; ils tâchent de faire briller leur esprit, leur élégance, leur figure et ils appellent à leur secours la musique et la danse. Et comme le meilleur moyen de trouver quelque saveur au jeu de l'amour, c'est de le ressentir au moins un peu, tous sont à demi sincères. Mais la petite lutte se maintient dans la zone du caprice; on respectera les règles du jeu; à chacun d'éviter d'être dupe; ici, l'amour donne de l'esprit; le bonheur ne rend pas sot et la douleur ne déborde pas la simple bouderie.

Armédon et son ami, certes, étaient bien trop de leur temps pour être insensibles à la séduction de cette fine comédie. Ils avaient même, autrefois, à l'époque des rhingraves et des rubans, disserté sur l'amour, dans les ruelles des précieuses; mais jamais ils n'eussent imaginé que l'on pût ramener la peinture de la campagne romaine vers la carte du Tendre. Quand ils pensaient à

l'art, c'était pour fuir dans la fiction historique ou mythologique. Ils mettaient trop de distance entre deux amoureux du salon d'Arthénice et les centurions de la colonne Trajane, pour imaginer que ces costumes si galamment portés pussent enchanter un peintre à l'égal de la toge romaine et que le minois fûté des petites marquises pût paraître plus joli que le profil de la Niobé.

Leur causerie s'était apaisée et les deux hommes se laissaient aller à la douceur de cette fin d'un beau jour, détendus de leur effort raisonneur par la tendresse de cette harmonie mourante. Nul peintre, nul poète ne leur avait encore enseigné la pénétrante volupté de la mélancolie. Cette journée d'été semblait ne pas vouloir s'éteindre. Le soleil se couchait derrière les grands marronniers, vers le clos des Carmes, mais leur masse profonde et légère, rongée par le feu, traversée de mille étincelles, ne parvenait point à voiler le ciel embrasé. Vers le couchant, une avenue s'ouvrait et les arbres s'écartaient pour laisser voir ou deviner, par delà l'écran léger du feuillage, de l'éblouissement et de l'immensité. Les balustrades des terrasses s'effaçaient peu à peu sous la cendre du crépuscule. Devant nos promeneurs et presque à leurs pieds, un bassin réfléchissant l'immense incendie, trouait le sol rosé d'une large baie de lumière; un jet d'eau fatigué retombait mollement remuant de l'or en fusion. Le jeune Watteau s'était arrêté pour prolonger sa contemplation. Bien que les couleurs fussent ardentes, toutes choses étaient enveloppées d'une douceur irrésistible et il ressentait encore l'éblouissement d'un soleil triomphal, alors qu'il savourait déjà les grandes ombres du soir.



BIBLIOGRAPHIE



SUR LE SÉJOUR DE POUSSIN A PARIS :

CH. JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin* (dans les Archives de l'art français) Paris, 1911.

Le document le plus important sur le voyage de Poussin en France et son séjour à Paris est le recueil de ses lettres. Le peintre, arrivé à Paris, a tenu au courant de ses démarches, de ses travaux et de ses ennuis son grand ami et protecteur resté en Italie, le commandeur Cassiano del Pozzo. Une excellente édition de cette correspondance de Poussin a été donnée par M. Ch. Jouanny; elle est plus complète et surtout beaucoup plus fidèle que l'édition de *Quatremère de Quincy* qui date de 1824. Quelques-unes de ces lettres avaient déjà été publiées au XVIIe siècle par *Félibien*, qui en a inséré des fragments dans ses *Entretiens* et au XVIIIe siècle par *Bottari*, dans ses *lettere pittoriche*, parues à Rome en 1757.

ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666, 1672, 1679, 1685, 1688, 5 vol. in-12.

C'est dans le tome IV que se trouve la biographie de Poussin. Elle constitue le document le plus riche que nous ayons conservé sur le peintre; Félibien tient tous les renseignements ou documents qu'il nous donne de Poussin lui-même ou de personnages qui ont connu Poussin.

G. P. BELLORI, *Le Vite dei pittori, scultori et architetti moderni*. Roma, 1672.

La biographie de Poussin par Bellori a paru antérieurement à celle de Félibien qui l'a beaucoup utilisée. Elle est d'un témoin immédiat. Bellori a connu Poussin. Elle contient sur le voyage de Paris des détails qui ont certainement été donnés directement par le maître à son biographe. Une traduction de la *Vie de Poussin* a été donnée par M. Georges Rémond, en 1903 (Paris, Bibl. de l'Occident).

PH. DE CHENNEVIÈRES, *Essai sur l'histoire de la peinture française*, Paris, 1894.

Cette histoire est avant tout une étude abondante de la vie et de l'œuvre de Poussin; dans son exposé désordonné et discursif elle est riche des résultats de longues recherches.

BIBLIOGRAPHIE

PAUL DESJARDINS, *Poussin* (coll. des grands artistes), Paris, 1904.

Cet excellent petit livre est le meilleur que nous ayons en français sur Poussin; mais il omet de parler des œuvres du peintre.

OTTO GRAUTOFF, *Nicolas Poussin*, Munich, 1914.

Il n'ajoute rien au récit du séjour de Poussin à Paris et maintient l'erreur traditionnelle sur la signification des œuvres exécutées pour Richelieu.

SUR LES DOCTRINES ACADÉMIQUES :

HENRI JOUIN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1883.

Les conférences des académiciens ont été conservées manuscrites dans les archives de l'Académie royale et se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Quelques-unes des plus importantes ont été publiées par H. Jouin. Plusieurs avaient déjà été insérées par Félibien dans les biographies des peintres qui les avaient prononcées.

ANDRÉ FONTAINE, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1904.

Ce recueil ajoute quelques conférences intéressantes qui manquaient au recueil précédent; les plus instructives concernent le débat sur la couleur.

HENRI TESTELIN, *Sentiment des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture*, Paris, 1680.

Ce sont les tables de la loi académique, le résumé des conférences et des décisions de l'Assemblée.

CL. NIVELON. *Vie de Charles Le Brun*, ms. fr., Bibl. nat. 12987.

Ce manuscrit contient de nombreux développements sur les intentions de Le Brun dans ses traités sur la physionomie. L'ouvrage de Jouin sur Le Brun y a beaucoup puisé.

Dissertation sur un traité de Ch. Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux..., Paris, Chalcographie du Musée Napoléon, 1806.

Cette dissertation accompagne la reproduction d'un certain nombre de dessins de Le Brun conservés au musée du Louvre.

KRANTZ, *L'esthétique de Descartes*, Paris, 1882.

SUR L'OPPOSITION AUX DOCTRINES ACADÉMIQUES ET LA QUERELLE ENTRE RUBENISTES ET POUSSINISTES :

Les thèses des deux partis et surtout celle des Poussinistes sont présentées d'abord dans les conférences des Académiciens publiées par H. Jouin et André Fontaine.

La thèse poussiniste est également développée dans les *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*... de Félibien, en particulier dans le 4e entretien qui parut en 1685.

La thèse des coloristes est excellemment défendue dans les ouvrages

de Roger de Piles qui n'occupe pas dans les histoires de la littérature française la place à laquelle il paraît avoir droit :

ROGER DE PILES, *L'art de peinture de Ch. Alphonse Dufresnoy*, traduit en français avec des remarques et le texte latin à côté. Paris, 1668.

ROGER DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (suivies *du Dialogue sur le coloris*). Paris, 1677.

ROGER DE PILES, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la vie de Rubens*, Paris, 1681.

ROGER DE PILES, *Premiers éléments de la peinture pratique*, Paris, 1685.

ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait...*, Paris, 1699.

ROGER DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Paris, nouv. édit. 1699.

ROGER DE PILES, *Cours de peinture par principe*, Paris, 1708.

Les principales circonstances de la querelle entre Rubénistes et Poussinistes ont été rapportées par PH. DE CHENNEVIÈRES. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t. III, Paris, 1854, et par PIERRE MARCEL. *La peinture française au début du XVIIIe siècle*, Paris, sd.

SUR LES PEINTURES D'ÉCHEVINS PAR LARGILLIÈRE :

LEROUX DE LINCY, *Histoire de l'Hôtel de ville de Paris*, Paris, 1846.

Cet ouvrage reproduit en annexes quelques textes de commandes faites par la municipalité à Largillière.

Les nouvelles Archives de l'Art français ont publié en 1882 le marché passé par Largillière pour le portrait de l'infante d'Espagne (15 août 1722) et en 1886 des commandes de tableaux pour l'Hôtel de ville de Paris aux peintres Largillière, Dieu, Dumesnil et Louis de Boullogne (1702-1716).

Une chanson satirique sur le tableau votif offert à l'abbaye Sainte-Geneviève par la Ville de Paris en 1694 a été publiée par la *Revue universelle des Arts*; t. XXI.

J.-B. SANTEUIL, *Operum omnium editio secunda*, Paris, 1698.

Ce recueil contient la pièce de vers latins relative au tableau de Sainte-Geneviève.

Sur la manière de peindre de Largillière, *Oudry* son élève a fait une conférence d'un extrême intérêt; elle figure dans le recueil publié par H. JOUIN, *Conférences de l'Académie*.

Pour la biographie générale de Largillière, nous n'avons guère que la biographie du recueil de *d'Argenville : Abrégé de la vie des plus fameux peintres*.

PAUL MANTZ a étudié quelques œuvres de Largillière. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893.

BIBLIOGRAPHIE

SUR RIGAUD :

Sur le peintre nous possédons un riche ensemble de documents dont plusieurs sont de sa propre main. A l'École des Beaux-Arts un mémoire sur sa vie qui est sans doute rédigé par lui-même et qui est suivi de catalogues de ses peintures et des gravures exécutées d'après ses peintures. A la bibliothèque de l'Institut un « livre de raison », c'est-à-dire un catalogue de son œuvre, plus complet que celui de l'École des Beaux-Arts et suivi de la nomenclature des copies exécutées d'après Rigaud sous sa direction. Tous ces documents sont publiés.

Dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie* (Paris, 1854) sont publiés les documents les plus intéressants de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

J. Roman, *Livre de Raison du peintre Rigaud*, Paris, 1919.

Publie avec des notes le livre de raison de la Bibliothèque de l'Institut.

Dans *Archives de l'Art français*. t. IV, un testament de Rigaud.

Dans *Nouv. Archives de l'Art français* (1891), un contrat de mariage et un testament du peintre Hyacinthe Rigaud (1703-1715).

D'Argenville. *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762.

Raconte la vie de Rigaud qu'il a connu personnellement.

SUR DESPORTES :

Parmi les nombreuses conférences manuscrites du fils de Desportes que possède la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, il en est une qui raconte la vie du peintre François Desportes. Elle a été publiée dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages de membres de l'Académie* (Paris, 1854).

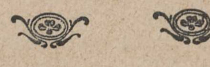
F. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du Roi.*

Publie un certain nombre de documents relatifs aux peintures de Desportes et aux œuvres laissées par lui, qui furent achetées sous Louis XVI pour aller à la Manufacture de Sèvres.

SUR L'ENSEMBLE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE.

Pierre Marcel, *La peinture française au début du XVIIIe siècle*, 1690-1721. Paris, sd.

Ce savant ouvrage contient une très riche bibliographie.





INDEX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES



Les noms de peintres sont composés en capitales, les titres des tableaux sont composés en italique.



TABLE DES ILLUSTRATIONS



PLANCHES HORS TEXTE



GRAVURES DANS LE TEXTE







TABLE DES MATIÈRES





COULOMMIERS
IMPRIMERIE
PAUL BRODARD